ИСКУССТВО КИНО

0 0 4

ПРЕМЬЕРА НА СТС!

Бедная Настя

РУССКИЙ СЕРИАЛ 20:00

СТС

SONY PICTURES TELEVISION

❑ВЕРСИИ РЕАЛЬНОСТИ В «БОЛЬШОЙ ПОСТАНОВКЕ ЖИЗНИ» НОВОСТНЫЕ МЕДИА-ПОТОКИ СКЛАДЫВАЮТ МИФОЛОГИЮ СИЮМИНУТНОГО НАСТОЯЩЕГО *АНАТОЛИЙ ПРОХОРОВ* **❑БЕРЛИН-2004: СТАРЧЕСКАЯ НЕМОЩЬ И МОЛОДЕЖНЫЙ ЗАДОР** ВДРУГ СТАЛО ЯСНО, ЧТО ЧИСТО СРАБОТАННОЕ И ГЛУБОКО ПРОДУМАННОЕ КИНО ВЫГЛЯДИТ СЕГОДНЯ... НЕУМЕСТНЫМ *НИНА ЦЫРКУН* **❑УЛЫБАЙТЕСЬ, ВАС СНИМАЮТ!** ВЛАСТЬ ОБЩАЕТСЯ С НАРОДОМ ПО ПРЕИМУЩЕСТВУ МОЛЧА. ЖЕСТАМИ. В ОСНОВНОМ — НАЗНАЧЕНИЯМИ И ОТСТАВКАМИ *ДЕНИС ДРАГУНСКИЙ* **❑ВЫБОР ЦЕЛИ** ПРОДЮСЕР — ЭТО ТОТ, КТО ДОГОВАРИВАЕТСЯ С РЕЖИССЕРОМ О ПРАВИЛАХ ИГРЫ *ВАЛЕРИЙ ТОДОРОВСКИЙ* **❑ПОТЕРЯННЫЙ РАЙ** НАШ СОВРЕМЕННЫЙ МАССКУЛЬТ — ЭТО ИСПОРЧЕННЫЙ ВАРИАНТ ДОРЕВОЛЮЦИОННОГО *МИХАИЛ ЗОЛОТОНОСОВ* **❑ЧАСТНАЯ ЖИЗНЬ, ИЛИ «КАЖДАЯ НЕСЧАСТНАЯ СЕМЬЯ НЕСЧАСТЛИВА ПО-СВОЕМУ»** «МЫСЛЬ СЕМЕЙНАЯ» ЗАЦЕПИЛА МНОГИХ РЕЖИССЕРОВ, ЯВИВ ВНУШИТЕЛЬНЫЙ СПЕКТР ВАРИАЦИЙ НА ТЕМУ БЕССМЕРТНОЙ ТОЛСТОВСКОЙ СЕНТЕНЦИИ *ЕЛЕНА СТИШОВА* **❑SAPIENTI SAT** ОН ЗАМЕДЛИЛ ВРЕМЯ, СТАРАЯСЬ ЕЩЕ РАЗ ПОНЯТЬ ЛЮДЕЙ... *ИЗ СЦЕНАРИЯ АЛЕКСАНДРА РОГОЖКИНА «SAPIENS»* **❑«И ВСЕ БЕЖИТ, КРУЖИТ МОЙ СОН...»** МАСТЕРСТВО — ЭТО КОГДА ЕДИНСТВЕННЫЙ ПУТЬ ЗАМЕНЯЕТ МНОЖЕСТВО НЕНУЖНЫХ ВОЗМОЖНОСТЕЙ. К ИСТИНЕ ПРИДЕШЬ, КОГДА МАСТЕРСТВО ПРЕОДОЛЕЕШЬ *ЮРИЙ НОРШТЕЙН*

С О Д Е Р Ж А Н И Е

З Д Е С Ь И Т Е П Е Р Ь

5
АЛЕКСАНДР РОДНЯНСКИЙ
Постановщики телевизионной реальности

12
АНАТОЛИЙ ПРОХОРОВ
Новость как мистификация

18
ДАНИИЛ ДОНДУРЕЙ
Цензура реальности
Доклады, прочитанные на конференции «Логика успеха—2»

Москва, дек-2005

Р Е П Е Р Т У А Р

27
НИНА ЦЫРКУН
Благие намерения
Берлин-2004

33
АНДРЕЙ ПЛАХОВ
Святые грешницы Востока
«Самаритянка», режиссер Ким Ки Дук

36
СТАС ТЫРКИН
Ропот сердца
«Нежный поцелуй», режиссер Кен Лоуч

39
АНТОН ДОЛИН
Белоручки и рукодельницы
«В твоих руках», режиссер Аннетте К. Олесен

42
ЗАРА АБДУЛЛАЕВА
Рабочая версия
«Слесарь», режиссер Брэд Андерсон

45
ЕЛЕНА ПЛАХОВА
Тяжесть тела, или Инсталляция по-итальянски
«Первая любовь», режиссер Маттео Гарроне

48
НЕЯ ЗОРКАЯ
Наконец — шедевр!
«Трилогия: Плачущий луг», режиссер Тео Ангелопулос

К О М М Е Н Т А Р И И

53
ДЕНИС ДРАГУНСКИЙ
Горизонт вертикали

56
ДМИТРИЙ КОММ
Цирк сгорел, но мама не горюет

59
ГРИГОРИЙ ПОМЕРАНЦ
Ворота раскрыты настежь

И М Е Н А

65

ВАЛЕРИЙ ТОДОРОВСКИЙ:
«Я такой, какой я есть»
Беседу ведет Елена Кутловская

Р А З Б О Р Ы

79

ДМИТРИЙ КОММ — МИХАИЛ ЗОЛОТОНОСОВ
О массовой культуре и мировом заговоре

90

ЕЛЕНА СТИШОВА
Сцены из семейной жизни
Берлин-2004

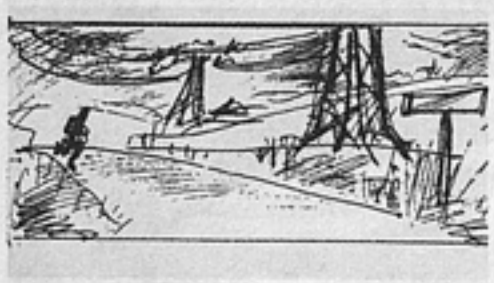
95

АНЖЕЛИКА АРТЮХ
Человек человеку моль
Полицейский фильм Гонконга

100

ЛАРИСА МАЛЮКОВА — МИХАИЛ АЛДАШИН
Унесенные ветром
«Крок-2003»

О П Ы Т



111

АЛЕКСАНДР РОГОЖКИН
Sapiens
Сценарий

118

АЛЕКСАНДР РОГОЖКИН
Sapiens. Музыка
Режиссерская экспликация

121

ЮРИЙ НОРШТЕЙН
Безумные стихи, или Шум сосны на сумиё
Беседу ведет Татьяна Иенсен

П У Б Л И К А Ц И И

143

ГАГИК КАРАПЕТ□Н
Автор сценария — зэк Параджанов
О съемках документального фильма «Завтра», режиссер Ефим Гальперин

Ч Т Е Н И Е

157

НОРМАН МЕЙЛЕР
Мэрилин. Биография
Фрагменты книги

S U M M A R Y

175

З Д Е С Ь И Т Е П Е Р Ь

Дизайн Д.Демского

Реальность в художественной культуре — ее демонстрация, преображение, восприятие или цензура — важнейшая эстетическая и мировоззренческая проблема. Версия действительности в «большой постановке жизни» — на экране и сцене и тем более в газете и на телевидении — определяет и наше отношение к реальности, и саму эту реальность.

Мы публикуем ряд докладов, по-новому интерпретирующих эту тему, прочитанных на конференции «Логика успеха—2», организованной и проведенной АНО «Интерньюс».

АЛЕКСАНДР РОДНЯНСКИЙ

Постановщики телевизионной реальности

Словосочетание «постановщики телевизионной реальности» выбрано в качестве заголовка не случайно, поскольку у меня есть давнее и очень твердое убеждение, что мы все существуем в телевизионной реальности. И никакой другой нет. Может быть, есть некое небольшое количество людей — которое Даниил Дондурей определяет в 4 процента аудитории, — способных отличить телевизионную реальность, реальность предлагаемых СМИ имиджей от той, которую мы называем непосредственной. Другими словами, мы живем в телеэмпирическом пространстве, и все те смыслы, которые мы на ТВ профессионально продуцируем, как раз и определяют жизнь и этой страны, и всего мира в целом. Именно поэтому слово «виртуальный», которое в последние годы принято часто использовать, на самом деле характеризует возникновение чего-то искусственно созданного — от партий до персонажей, но что непременно уже является фактом самой действительности.

Мы ведь практически ничего не знаем сегодня о происходящем в Афганистане, о котором каждый день говорили по телевизору два года назад. А что происходит в странах, о которых пятнадцать лет назад делались специальные блоки, — в Румынии, Венгрии, Чехии, Польше? Кто ими правит, какие там режимы, способы решения проблем, с какими и мы сталкиваемся ежедневно? Что знаем о республиках, ставших в 1991 году независимыми и еще недавно бывших частью единого государственного организма, в котором мы жили все вместе?

Это та реальность, которую мы производим в медиа, а производим только ту, на какую обращаем внимание. И зрители имеют дело не с фактами, а с фактоидами, созданными непосредственно на телевидении в информационных программах. Они сталкиваются с событиями и, следователь-

но, с редакционной политикой, позволяющей успешно приводить в движение механизмы интерпретации действительности. Собственно говоря, это та телеэмпирическая реальность, в которой мы все и всегда находимся и которая побуждает нас это обстоятельство специально фиксировать — говорить, в частности, о социальной ответственности, контроле, последствиях.

Телевидение и все, что вокруг него и в связи с ним происходит, переживает в настоящее время фундаментальные изменения. Причем не только в России. Мы лишь скромный вариант процессов, которые так или иначе нас затрагивают, может быть, с небольшим опозданием, а подчас и с опережением. Поэтому так важно понять, каково сегодня телевидение в России, каким оно может стать, каковы возможные сценарии его развития и что здесь происходит в контексте более широком, чем российский?

Очевидно, что телевидение, которое называют глобальным или универсальным, создается или, во всяком случае, причастно к компаниям-мейджорам. Они не только производят кинофильмы, программы, сериалы и шоу, но и имеют средства для их дистрибьюции, тысячи кинотеатров и телевизионные сети, колоссальные финансовые возможности. Именно это производимое мейджорами телевидение, как правило, имеющее отношение к США или к тому, что мы по привычке называем западной цивилизацией, и принято называть глобалистским. Долгие годы оно определяло лицо современных медиа в целом. Но мы говорим о тенденциях, которые связаны с телевидением локальным, местным, или о таких проектах, как, например, появление арабского канала «Аль Джазира» с его концепцией, ставшей альтернативой западному новостийному вещанию. Обычно это объясняют попыткой арабских стран представить собственную точку зрения на происходящие события. На самом деле ислам оказался одним из влиятельных языков антиглобализма. Недавно я разговаривал с очаровательной молодой женщиной — журналисткой из Индии, которая находится на пороге создания двадцатичетырехчасового новостийного канала — аналога «Аль Джазиры». В чем дело? Продуцируем ли мы какую-либо информацию о стране, в которой живут 1 миллиард 100 миллионов человек и которая находится в конфликте с соседями, обладающими ядерным оружием? А это возможность третьей мировой войны. Мы об этом тоже ничего не знаем. Но ведь именно универсалистское телевидение сталкивается с сопротивлением на локальном уровне, особенно в традиционалистских обществах.

Совершенно не случайно на протяжении последних лет жесткие и неожиданные изменения произошли в самых крупных медиа-холдингах современного мира. Были сняты с должностей те, кого принято считать настоящими богами медиа: Джералд Левин (или Левайн, как его называют в Америке) — руководитель «Тайм Уорнер», Жан Месье — руководитель «Универсл», Смитль Хофт — из «Бетсмена». Это произошло практически одновременно. Процесс падения одного из холдингов Германии обсуждал-

АРХИТЕКТОРЫ ВОЗВРАЩАЮТСЯ НА МЕС

ся широко, но не думаю, что три менеджера, которые потратили последние пятнадцать лет на объединение усилий телевидения, печатных медиа и Интернета, были сняты со своих постов именно потому, что ситуация, сложившаяся в их компании, привела владельцев к стойкому убеждению, что нужно разбивать отдельно Интернет, телевидение, печатные СМИ. Везде были разные причины: Месье был уличен в манипуляции, Левин ушел с почетом, а Хофт — самый популярный, молодой, перспективный менеджер Германии — в результате жесткого влияния семьи, что было абсолютным шоком для Европы, ведь эта компания была на пороге того, чтобы превратиться в транснациональную.

Телевидение само по себе вернулось на те базовые в корпоративном смысле позиции, на которых находилось несколько лет назад. К власти пришли топ-менеджеры-традиционалисты, заговорившие о контенте, о том, что определяет успех или неуспех сегодняшних телевизионных компаний. И здесь возникла парадоксальная вещь. Всем давным-давно известно об эффекте фрагментации, который так или иначе приводит к сокращению доли ведущих каналов — к тому, с чем так тяжело примириться их лидерам. В Германии RTL гордится долей аудитории в 16 процентов, у нас привычно ориентируются на 25—30 процентов. В США четыре основные сети: IBS, Fox, CBS, NBC воюют друг с другом за 10—12 процентов аудитории в успешные дни. В проекте на 2004 год совокупная аудитория ведущих каналов США будет составлять 47,2 процента, это на 10 процентов ниже, чем в 2003 году.

Эффект фрагментации означает дробление аудитории. Если говорить о США, то прежде всего подразумеваются кабельные, тематические каналы. Многим известна семья тематических каналов «Дискавери». Наблюдается универсальный процесс падения доли ведущих каналов. Он происходит во всех странах, где государство не ограничивает развитие телевидения, где эта эволюция естественна.

Безусловно, именно контент определяет лицо и будущее телевидения. В этом смысле происходят удивительные вещи, в частности, очевидная смена зрительских предпочтений. Пятнадцать-двадцать лет назад в Европе господствовало телевидение общественное, а в Америке — коммерческое, но всегда с высокой долей информационного, политического вещания. Сегодня это не так. Любопытно, что в США весь прайм-тайм — не новости, позже 18.30 там новостей нет. В Европе позже 20.00 новости тоже практически отсутствуют, их передают один-два раза в сутки. Нигде нет такого объема информационного вещания, какой был раньше и какой по-прежнему существует в России.

Новости в свое время боготворились, им был придан статус основного человеческого измерения. Они должны предоставлять человеку выбор, несколько точек зрения, которые заставят его задать вопросы и выбрать ответы. Какие вопросы, нужны ли они кому-нибудь — все это делается с помощью общественного контроля. Что такое общественный контроль или гражданское общество — вопрос второй. Так или иначе, политическое или информационное вещание ушло из эфира основных сетей в кабельные, туда, где родился CNN. Сейчас CNN обогнал Fox, в последние два года возникла та же «Аль Джазира». Появляются удивительные и невозможные раньше факты: во время войны в Ираке пять основных американских сетей пытаются вместе организовать единый информационный канал вещания из Ирака. Иными словами, там, где есть потребители, появились именно локальные станции. Информации, имеющей глобальный общественный интерес, в сетях практически уже нет. При этом я не говорю о развлекательности.

Телевизионные новости, безусловно, являются способом моделирования реальности. Они такой же плод креатива, не лишенный всех признаков художественного творчества — от фантазии до поэтики, — как и любой другой. Совершенно очевидно, что множество иных жанров, существующих на ТВ, справляются с задачей моделирования реальности ничуть не хуже. Кроме того, поскольку телевидение — это «сегодня и сейчас», они отражают не просто процессы, происходящие в обществе, а прежде всего потребности элиты. Не случайно в нужные моменты выплывают те или иные информационные линии, вбрасываются особые поводы — события, персонажи, оценки, которые

позволяют выстраивать различные взгляды на происходящее. С этим справляется не только информационное вещание в мире глобалистского телевидения. Не случайно сериалы на Западе тоже называются шоу — точно так же, как ток-шоу в студии, разницы никакой нет. Жанры, которые мы называем сериалами, также давно моделируют действительность в качестве реальных форматов.

Наиболее любопытным было само реальное телевидение. Процесс подглядывания дал возможность убедить аудиторию в том, что все происходит с теми людьми, которые живут рядом. В то же время он дал возможность виртуально очень эффективно обсуждать существенные проблемы, которые были важны для всех. Не для того, чтобы унизить людей, был придуман «Сурвайер», а для того, чтобы в финал попали два человека — гомосексуалист и полковник американских ВМС. Вы представляете себе рядом вояку и нью-йоркского интеллектуала-гомосексуалиста? Зрителям было любопытно наблюдать соприкосновение двух разных миров, существующих в одной стране. Когда в Германии появился «Большой брат», в этом реальном телешоу победил югославский эмигрант, который приехал в страну за семь лет до того, выучил язык и стал звездой, а в финале программы он остался вдвоем с восточным немцем, который так и не сумел встроиться в жизнь. Эти проблемы живых людей были важны для Германии больше, чем факт рейтинга этой передачи, потому что они отражали те процессы, с которыми не справлялось информационное вещание.

Сегодня реальное телевидение продолжается не потому, что это модно, а потому, что это эффективный инструмент воздействия. Это популярный формат, в котором, к примеру, члена парламента Великобритании перемещают на несколько дней в другую среду, и он становится «одинокой мамой», воспитывает четырех детей. Объем аудитории на канале BBC зашкаливает — в два раза выше среднего. Или подсаживают гомофоба в сообщество, в котором живут шесть гомосексуалистов, и они пытаются, с ним сосуществуя, повлиять на его способ жизни. Именно из этих реальных форматов вырос успех такого популярного на Западе жанра, как life style, в котором существуют как бы документальные люди.

Или, например, квартирный вопрос. На наших глазах путем некоторой манипуляции совершается превращение будничной жизни в трущобе в нечто цветное, волшебно изменившее жизнь героев. Это происходит везде — в Германии (самая успешная там программа называется «Вторжение в четыре стены»), в Англии, где родились эти форматы, в той же Америке — и стало следующим шагом за реальным телевидением. Всегда имеет значение адрес зрителей — для кого делается программа. При этом всегда есть специальная аудитория канала. Закончились времена общей конкуренции!

Именно такие форматы дали возможность связать программирование каналов и их собственную публику, потому что в таких программах говорят непосредственно о том, как конкретно жить зрителям этих каналов.

ПОТЕРЯЛ ЮРИДИЧЕСКОЕ ЛИЦО • ПИРАТОВ

С другой стороны, сериалы. Понятно, что тот процесс, который начался несколько лет назад, по сути, заменил, вытеснил американские сериалы из европейского телевидения посредством адаптированных форм. Знаменитая «Скорая помощь» по-прежнему производится. Кроме того, она спасла в 2000 году NBC от фактически полного поражения после потери контракта на показ матчей национальной футбольной лиги, который получил Fox — необычайно быстро развивающийся канал. В первозданном виде «Скорая помощь» успешно идет только в США и Канаде. В Германии этот сериал уже называется по-немецки, в нем действуют местные персонажи, в нем немецкая больница и те люди, заболевания и проблемы, которые распростра-

нены в Германии. Это тот же самый конкретный элемент моделирования жизни, который был когда-то в новостях. В том и состоит суть тематической революции на ТВ, которая происходит в мире уже не первый год и будет продолжаться в России.

Все мы знаем слово «ситком» — ситуационная комедия, — которое представляем себе как обозначение комедии, где смеются за кадром. Почему этот формат успешен в США, но очень редко, за исключением некоторых сериалов — «Грейс в огне», «Альф», «Аптека», — шел в России? Притом что в мире каждый год выходит не меньше тридцати новых ситкомов. Сначала в кадре сидит и шутит один человек, потом он шутит на сцене — что у нас происходило и происходит в «Аншлаге» и «Кривом зеркале», — а зал аплодирует. Потом на сцене стали разыгрывать скетчи, зал исчез, а аплодисменты продолжались. Затем скетчи ушли на улицы и в интерьеры, но аплодисменты остались. В нашем случае я абсолютно убежден, что это драматические сериалы с комедийными элементами, дающие возможность в производстве недорого обыгрывать важные темы. Только что вышел ситком, который очень успешно начал свое существование: человек из Нью-Йорка попадает в мир Среднего Запада, где живут очень простые, очень консервативные люди. Совершенно свободный человек женится на девушке, в семье которой не просто молятся перед завтраком, обедом или ужином, а где существуют очень, как бы это сказать, специфичные ритуалы, позволяющие высекать смех из несоответствия этих двух миров. Все та же модель пристального наблюдения за человеческим существованием на наших глазах.

Самая успешная премьера года в стране с консервативным мышлением — ситком, в котором ловелас, молодой человек свободных нравов, неожиданно оказывается в ситуации вынужденной совместной жизни с братом и его сыном. Повествование о взаимоотношениях двенадцатилетнего умного мальчика и привыкшего к раскрепощенной жизни героя принесло успех. А ведь это та же самая задача моделирования человеческих связей, с которой мы справляемся очень редко. Я абсолютно убежден, что невероятный успех «Участка» связан с механизмом успеха ситкомов. Я не говорю о политико-идеологической стороне этого сериала, но отдельные драматические коллизии с комедийными сценами — тоска по определенной жизни, по отсутствующей реальности. Это то, что сейчас происходит в глобалистском телевидении.

Речь не идет о телевидении кабельном, предназначенном для определенной аудитории, хотя там происходят самые интересные с творческой точки зрения процессы. Есть кабельный канал HBO — все «Эмми», как правило, получает его продукция, потому что он не связан с разного рода ограничениями. Именно там появились «Секс в большом городе», «Западное крыло», и сейчас еще один сериал, который тоже может стать культовым, — про двух хирургов-косметологов.

Я убежден, что только наличие адреса, ясное понимание того, для кого и

зачем вы делаете телевидение, может принести успех. Так или иначе, у нас у всех очень скоро будет свое индивидуальное ТВ, которое мы сами будем программировать — выбирать новости на одном канале, сериал на другом, шоу на третьем, познавательный фильм на четвертом... Сохраниться могут только бренды программ.

Меня всегда удивляло, почему одним из самых успешных в современном мировом телевидении стал бренд городского канала — CCTB, который существует в Торонто. Недавно ушел на пенсию его создатель Мозес Знайер, который приехал в Канаду в 1962 году, а уже в 1972-м создал одно из самых процветающих телевизионных предприятий, которое распространилось в

несколько ключевых городов мира. Родилось оно, повторяю и заметьте, не в Нью-Йорке, а в Торонто, городе, в общем-то, вполне провинциальном. Там были введены два принципа: телевидение рассказывает только о жизни этого города и делается иначе, чем это было принято на других телеканалах. У них новости — это не серьезные и чинные дикторы в студии, а комментаторы, сидящие на столах, свободно болтающие, это беспрерывные прямые контакты со зрителями по любому поводу — открывается ли где-то ресторан, празднуется ли день рождения в какой-то семье... Реальная жизнь. Такой подход к ТВ назвали «чум-сити». И этот формат распространяется теперь повсюду, он уже существует в Рио-де-Жанейро, в Лос-Анджелесе...

Очевидно, что в нашем случае мы не можем просчитать будущее — оно, конечно же, черный ящик. Не случайно во всех больших студиях во всем мире существуют специальные группы, которые анализируют сериалы и кинофильмы перед их выходом в прокат. Интуиция создателей и менеджеров всегда направлена в одну сторону: какая модель жизни будет востребована завтра? Именно завтра, потому что программы делаются сегодня. Мы можем вызвать интерес аудитории, можем повлиять на нее. Иначе бы телевизионные блоки, созданные за три месяца до начала выборов, не завершались электоральным успехом, иначе бы не происходили взлеты и падения карьер. Сформировать запрос аудитории — самая важная задача.

Теперь о главном вопросе: какую модель страны мы строим? Он волнует меня больше всего. Потому что все, что произошло в России, не могло произойти иначе. Мы включим телевизор и увидим сериалы о подлых, преступных олигархах или ограбленных людях. Мы знаем, что приватизация была отвратительна, что люди страдают, знаем, как плохо с водой на Дальнем Востоке, но никто никогда не обсуждал сценарии того, как может стать лучше. Никогда мы не видели примеров, как это делается, скажем, в Польше, в которой всё в порядке. Не знаем, как развернуть виртуальную дискуссию, приводя убедительные доказательства, как создавать модели действий, способные конкурировать.

На самом деле от нас многое зависит. Не в плане ангажированности, я в нее не верю, именно поэтому и остановился на СТС. Я не верю, что ситуацию можно изменить конкретной поддержкой той или иной политической силы, лидера. Ситуацию можно изменить, только создав внятную и привлекательную проекцию будущего состояния страны — когда в городе Энске можно будет жить так же, как в Москве. Речь идет не о необходимости непременно приводить в эфир позитивного героя, но об обсуждении более объемных обстоятельств жизни. Это востребовано и зрителями. Развлекательное ТВ подразумевает всего лишь другой способ вещания о действительности, которая нас окружает, которая состоится в будущем. Мы же понимаем: какую телевизионную реальность мы построили, в такой и живут люди.

Журналистика — это главный жанр, который всегда обозначает внимание человека к человеку, определенный подход к модели его существования. Вы же так или иначе отбираете этих людей. Не случайно многие годы лучшей про-

ПРИТВОРИЛСЯ ЖЕРТВОЙ • ВЗРЫВНИКОВ О

граммой, на мой взгляд, является «Намедни». Потому что здесь совершенно другой взгляд на действительность — увлекательный, высекающий новое понимание событий. Пока мы еще жертвы прежней системы представлений, в которой бизнесмен — это преступник, деньги зарабатывать — это плохо, успех выражается в аморальных поступках. Такие провокативные вещи можно рассматривать долго и много, но жизнь в России быстро развивается, люди иначе живут, иначе проводят время, меняется этика отношений, способ совместного проживания.

Я считаю, что мы совсем не описываем ту реальность, в которой хотели бы жить. Моя позиция проста — пойдите посмотрите фильм

Ричарда Кёртиса «Реальная любовь». Его сделали выдающиеся продюсеры, это комедийная мелодрама. До этого они снимали жесткое кино, разные, в том числе и социальные, фильмы. Я поразился — они воплотили чрезвычайно актуальную сейчас социальную мечту, в которой английский премьер-министр может послать куда подальше американского президента. Там в одной школе учатся черные, белые, иммигранты, кто угодно. Там в финале в одном детском спектакле сходятся люди, которые в жизни несводимы. Играют суперзвезды. Это проект той жизни, которую авторы и зрители хотят видеть воплощенной, — не знаю, смогут ли, но сделан заметный шаг в этом направлении.

Я не верю в общественный контроль над ТВ в России, не верю в гражданское общество, в то, что все это может стать рецептом защиты от любых манипуляций. Но я верю в ответственность тех, кто занимается телевидением. Эта ответственность называется правом на более многообразное понимание жизни и будущего. Правом на то, чтобы представить будущее в том виде, когда никто не удивляется исходу выборов. Нужно попытаться выстроить совершенно иную социальную перспективу — заниматься будущим, хотя бы начать это делать. Именно это и делает традиционалистское ТВ, но оно раздражает своей наивностью. Сегодня важно что-то из будущего показать людям, дать им соответствующие знаки. Византийская система кодов — она существует. В нашей стране их обязательно надо подавать. Это принципиальный момент, в котором и заключается важная функция современного российского телевидения. Наша профессия как раз и состоит в моделировании таких состояний. Потому самыми успешными людьми в медиаиндустрии являются те, кто талантливо моделирует жизнь. Сегодня, как никогда ранее, важно делать ее новую проекцию, стать постановщиком другой реальности.

Я до сих пор не понимаю, как, находясь в Новой Зеландии, можно было придумать и снять «Властелина колец». Это все равно что человек из маленького провинциального города решит осуществить грандиозную постановку «Войны и мира». В этом смысле была сдвинута целая страна. В правительстве Новой Зеландии сейчас есть министр по делам «Властелина колец». Приток туристов там повысился в четыре раза, заметно выросла местная промышленность. И все потому, что у человека была мечта, и он ее реализовал. От этого все и исходит.

За будущее телевидения я спокоен, независимо от характера его ангажированности. Если говорить об эффективности моделирования, то оно очень высоко. Посмотрите на итоги выборов: из ничего сделать в Думе блок «Родина» — блистательная, эффективная работа медиа! Нет настоящих партий, есть три-четыре спикера. Другое дело, что смыслового объема из этого проекта не возникает и будущего за ним никакого нет. Это конкретный, узкий, ограниченный во времени проект. Интересны более сложные идеи. Мы можем ответить на вопрос, что будет через пятнадцать-двадцать лет со страной,

ЗДАТ ПРИСЯЖНЫЕ • ГЕНЕРАЛ ПЕРЕСТУПИЛ

с городом? Вот с чего надо начинать. Давайте рисовать сценарии будущего. Мне кажется, это не только плодотворно, но и очень интересно, хотя пока еще не все получается.

АНАТОЛИЙ ПРОХОРОВ

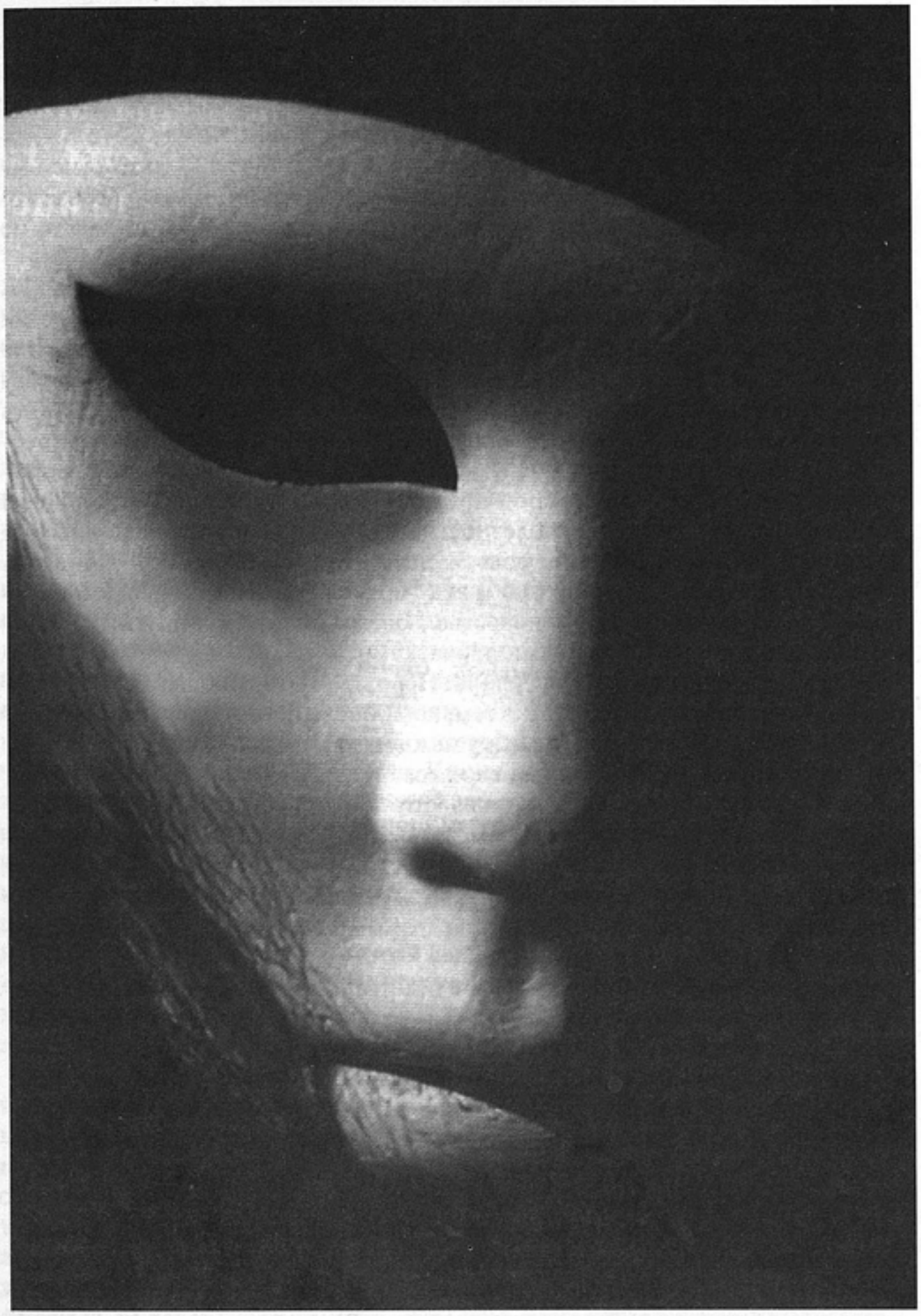
Новости как мистификация

Есть такая метафора «профессиональный конденсатор». Она представляет любую профессию как своеобразный конденсатор с двумя пластинами — нижней и верхней, — между которыми находится «поле» самой профессиональной деятельности. Нижняя пластина — это множество различных тактических приемов данной профессии, которые отвечают на вопрос: как решать ту или иную конкретную задачу? Верхняя — основополагающие принципы, лежащие в основании данной профессии. Обсуждать можно только эти две «пластины»: либо уровень ремесла, приемы, которым можно научить и которые можно обсуждать, либо уровень мироощущения — базовые принципы, на которых строится эта деятельность. Вся остальная территория профессии, находящаяся между пластинами «конденсатора», лежит вне обсуждения по одной простой причине — здесь, внутри, все очень индивидуально и неповторимо.

Начну со случая, который рассказал на одном из «круглых столов» Евразийского телефорума Александр Раппапорт, кино- и телережиссер. О том, как региональное ТВ освещало алтайское землетрясение, которое произошло прошлой осенью. Когда в Новосибирске затрясло и люди поняли, что это землетрясение, все тут же включили телевизоры, чтобы узнать что-либо существенное про эту самую актуальную для них сейчас новость. Прошли полчаса, час, полтора, а с телеэкрана не поступает абсолютно никакой реакции на то единственное, что волнует весь город и весь регион. Везде идет свое запланированное по сетке телевещания «Лебединое озеро». Как потом выяснилось, на всех территориальных каналах, попавших в эту зону, ждали решений своего губернатора. Начальников сперва долго вылавливали, потом каждый из них, как свидетельствуют рассказы местных телевизионщиков, долго «балдел», не зная, что предпринять в такой, в общем-то, не катастрофической, но явно нештатной ситуации. Наконец только в одной из областей через полтора часа выступил глава администрации и сказал приблизительно следующее: «Граждане, все в порядке. Мы знаем, что произошло землетрясение, но ситуация у нас под контролем (это о землетрясении! — *А.П.*), поэтому не волнуйтесь, просто возьмите с собой документы и выходите на улицу».

Вот тут и началась паника. Далее, по словам Александра Раппапорта, «все бросились на улицу и оказались в идиотском положении, потому что на

улице нет телевизоров. И никто не знает, что там еще, быть может, сказал губернатор или кто-нибудь из дикторов. Самые смелые с опаской — а вдруг как раз сейчас и тряхнет — заскакивали назад в дом посмотреть телевизор, а там продолжают идти «Лебединые озера»... А когда они с облегчением выскакивали на улицу, то их обступали толпы жаждущих новостей с этого фронта». Так продолжалось часа два-три, пока из командировки не приехал главный сейсмолог области (в момент толчка он как раз подъезжал на поезде к своему городу) и не выступил по местному телевидению с более или менее толковым разъяснением о природе землетрясения, о первом толчке как самом опасном и о том, как следует вести себя в дальнейшем.



ОБЩЕСТВО РАСПАЛОСЬ НА ЭПИЗОДЫ

Я сейчас говорю не о том, что региональное телевидение привычно замирает в ожидании губернаторского чиха, не о том, что оно не выполняет и не должно выполнять функцию МЧС, и не о том, что на нашем ТВ отсутствует профессионально организованная служба локальных новостей. Я утверждаю, и это мой первый вывод, что электронные СМИ принципиально не приспособлены для доведения до людей реальных новостей — оперативного освещения событий, которые происходят *здесь и сейчас,* существенным образом касаются каждого человека, требуют от него немедленных практических действий. Исключением являются новостные объявления о погоде, которые лучше всего и иллюстрируют такое основополагающее качество ново-

сти, как ее необходимость быть актуальной: я узнал, что будет дождь, и взял зонтик. Иными словами, мне сообщили некую полезную для меня новость, и я тут же реагирую на нее. Кстати, о погоде. Вы никогда не задумывались, почему сообщения о президенте страны чаще всего идут первыми в новостных выпусках, а о погоде — последними? Ведь телезрителям это важно «с точностью до наоборот». Но если сделать так, как хочет зритель, то многие выключат приемник сразу после объявления касающегося их лично прогноза погоды. Захваченные новостным восторгом телепрактики об этом как-то не рискуют задумываться...

Всего того, что, мы наивно думали, и является теленовостью, на ТВ принципиально нет и быть не может. Вывод второй: под видом новостей ТВ транслирует другой продукт — новостное шоу, не нужное или полезное человеку, а интересное ему как телезрителю. Между полезным и интересным — огромная разница. Полезная человеку новость помогает ему принять касающееся его решение прямо сейчас. Когда информация только интересна — это означает, что перед нами не новости, а эстетически или идеологически окрашенный новостной продукт (условно говоря, не молоко, а йогурт, который к природе и полезности молока имеет лишь отдаленное отношение). Этот продукт имеет совершенно другое назначение — привлечь наше внимание, заставить продолжать смотреть данный новостной спектакль, а вовсе не пользоваться новостью, как мы пользуемся другими полезными вещами: мылом, молоком, перчатками...

Давайте уточним еще одну деталь. Новость — это сообщение, навязанное всем или предлагаемое только тем, кому оно действительно адресовано? В этом смысле почувствуйте разницу между новостными идеологиями телевидения и Интернета. Если новостной товар нужен интернет-потребителю, он его заказывает. Может быть, теленовости — это другой товар... Какой? Специальное шоу для всех. Но не будем забывать, что новость, переданная человеку, который не просил об этом, воспринимается им как «новостной спам» — как правило, в жанре социальной рекламы-пропаганды («посмотрите, как интересно жить на свете!») или драмы («посмотрите, как ужасно жить на свете!»).

Отсюда следует третий вывод — единственная *реальная* новость, которую получает зритель в результате просмотра любого новостного шоу: «Вблизи меня сегодня ничего тревожного не произошло — и это хорошо. Остальные сюжеты — это некое кино, данное мне для остроты ощущений».

Надо подчеркнуть, что новостное шоу в общественном плане отнюдь небесполезно. Оно служит отсроченному и опосредованному социальному действию «человека смотрящего», превращает его в зеваку или, говоря интеллигентнее, в «интересующегося общественной жизнью».

Так современное телевидение создает феномен новостного тоталитаризма — тотального навязывания зрителю новостного взгляда на мир как новостной поток (или взгляда на океан как на шевеление мазутной пленки в качестве основного явления океанической жизни).

ЛЮБИТЕЛИ САУНЫ СПАЛИЛИ ТРАЛЬЩИК

Это и есть основа нового информационного порядка: описание ежеминутного шевеления мира сперва заслоняет собой сам мир, а потом и замещает его. Обновленное становится принципиально важнее прежнего, ставшего традицией. Поэтому если в традиционной культуре прежнее всегда верно, а статус нового *еще* сомнителен и требует доказательств или, по крайней мере, времени привыкания, то в современном типе культуры, наоборот, новое всегда верно, а прежнее *уже* сомнительно. При этом акцент ставится не на самом новом событии, а на новом сообщении о нем. «Новостная машина» отрывается от информационного обслуживания реальности, заменяя ее производством своей собственной «новостной реальности», живущей своей — от-

дельной от людей — жизнью и имеющей к физическому миру весьма косвенное отношение.

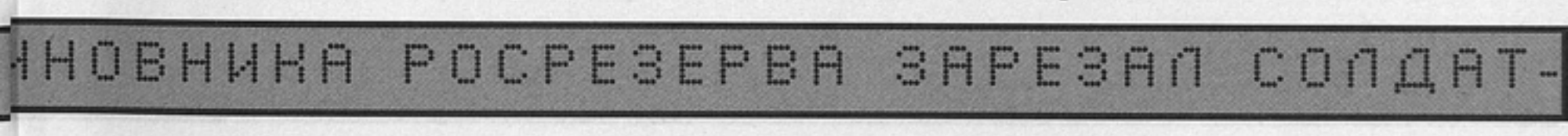
Но что же именно мистифицирует новость? Мистификация, как ее трактует Энциклопедический словарь, есть «намеренное введение кого-либо в заблуждение, обман; создание мнимости, иллюзорности, несуществующего факта или явления». В литературе мистификаторы, как известно, создают несуществующий текст или его автора. А какую мнимость создают новости?

Вывод четвертый: новости выдумывают две самые важные вещи — событие и/или его героя.

Если работники редакционной службы решили, что они «подадут» некое происшествие в качестве события, то они включают стандартные телевизионные приемы «событийного убеждения»: взволнованно говорящий в камеру корреспондент, телекартинка показывающая нам для достоверности бытовые детали, пара интервью с людьми, из чьей речи понятно только одно: они что-то видели и по этому поводу готовы что-либо сказать. Так из подсолнечных семечек практически любого жизненного происшествия «выжимается» маслянистое телеощущение события, иными словами, так производится очередная новостная мистификация.

Человек, которого нам показывают на экране как новостного героя, чаще всего не имеет тех мотиваций, черт характера, поступков, которые ему приписывают в новостном материале. И вовсе не потому, что он хуже, чем его хотят показать на экране. Просто его зачастую волнует не тема данной новости, а совсем другие материи. Из живого персонажа, «из того, что было» надо быстро и профессионально создать муляж, мнимость, симулякр. Это очень тонкий — и этический, и, если угодно, «истинностный» — момент, присущий, в частности, документальному кино. Какое оно имеет отношение к документированию, а сама она — к документируемой реальности? Без психологических изысканий ясно, что каждый из нас соизмеряет окружающую реальность по отношению к самому себе (если я нахожусь здесь, в Москве, то весь мир — Тверь или Индия, — находится *там*, а если я *здесь*, в Твери, то Москва или Индия — *там*). Про этот центр мира, про непосредственную окрестность, которую я вижу и о которой слышу вокруг себя, я уверенно говорю: «Я знаю, что *здесь* происходит». А про то, что происходит *там,* на периферии моей персональной реальности, я не знаю. Но именно оттуда до меня доходят слухи, предположения, информация.

Аристотель описывал все правдоподобные события, которые случились в непроверяемом *там*, следующими словами: «То, что могло бы быть». Новости имеют статус возможности, некоторой правдоподобной вероятности, к проверке которой я доступа не имею. Но самое интересное, что практически этими же словами Аристотель говорит и о вымысле как основе драматургии: «Вымысел — это то, чего не было, но могло бы быть». Исходя из этих двух определений Аристотеля, новости — это, быть может, вымысел, а может, и правда. Но если вымысел, «косящий» под реальность, и есть мистификация, то добавочная игра новостного шоу с вымыслом, когда зритель но-



вости не может определить, вымысел это или правда, — есть двойная мистификация, в которой степень вымышленности новости непредсказуема, завуалирована, вариативна. И столь привычна, что это даже не осознается. Отсюда следует пятый вывод: новости, по самой своей укорененности в *там и сейчас,* являются «возможным вымыслом» — своего рода двойной мистификацией.

Более того, по отношению к медиа-новостям сегодня приходится обсуждать не степень их вымышленности, а степень их реалистичности. Нужно говорить новостным службам «спасибо», когда их продукт имеет хоть какое-то отношение к описанию той действительности, которая распола-

галась перед съемочной камерой. Ну как здесь не вспомнить надпись, которую мы часто видим в титрах игрового фильма: «Все герои и события вымышлены. Любое совпадение с реальными лицами и событиями случайно». Может быть, в титрах новостных программ пора размещать следующую надпись: «Не все герои и события в нашем новостном выпуске вымышлены. Ряд совпадений с реальными лицами и событиями допущен преднамеренно».

Новости на экране остаются формой словесности, а не изобразительности. Это аранжированный телекартинкой словесный, а не аудиовизуальный материал, в котором могут звучать слова, как думают телевизионные практики. Это сюжетное высказывание, в котором должно быть ясно, что случилось, где, кто это сделал и в чем выразилось само происшествие. Новость органично передается устной или письменной речью. Самая яркая и режиссерски точная картинка выглядит невнятной для зрителя без пояснительного текста. Именно поэтому новости столь легко существуют без иллюстраций — в газете, в Интернете, на радио. Но попробуйте посмотреть новостной телевыпуск с выключенным звуком, и вы мгновенно убедитесь в ключевой роли слова.

Безусловно, новостная фото-, кино-, телекартинка играет огромную роль в восприятии самой новости. Во-первых, именно картинка придает новости статус достоверности, играя на документальной ауре фотоизображения, которая закрепилась за фотографией в культуре: раз нечто сфотографировали — значит, оно на самом деле существует. Во-вторых, картинка позволяет увидеть и рассмотреть то, о чем говорит новостное сообщение. Это придает новости тот статус *очевидности* («я это видел своими глазами»), которого никогда не достигнет речевое или письменное сообщение. При этом зритель «своими глазами» может видеть то, что совершенно незначимо для новости или никак не подтверждает ее достоверность. Раз нам в телерепортаже показали женщину «в малиновом берете» и репортер сказал, что она кого-то убила, — значит, прямо в малиновом берете и убивала... Невидимые смысловые склейки слова и изображения очень важны при производстве новостных мистификаций.

Если литература с самого начала настаивает на том, что она суть вымысел, легко и радостно становясь чисто эстетическим феноменом, то История с большой буквы якобы повествует нам о том, как все это было «на самом деле». Но именно новости, которые сегодня стали своего рода одномоментной пространственной историей планеты, требуют для себя статуса самой реальности.

Таким образом, три разные формы, в общем-то, «одинаково художественного» вымысла ведут себя в отношении к реальности совершенно по-разному. Литература настаивает на том, что она — вымысел и никакого отношения к реальности не имеет, а две другие — история и новости — говорят ровно обратное: что они и есть сама реальность, а поэтому чураются своей связи с вымыслом.

Итак, новости — это эстетический феномен, сохраняющий в своей ос-

нове черты документализма. И это, на мой взгляд, очень важный вывод, поскольку он запрещает нам строить разного рода иллюзии на этот счет. Новости имеют дело не с фактами, а с фактоидами — «кентаврами», соединяющими в себе различные слои фиксации, описания, интерпретации и оценивания реальности, в которых присутствуют склейки самых разных смыслов, мнений и точек зрения. Наиболее отчетливой здесь является точка зрения Леонида Парфенова, который в проморолике НТВ говорит о «Намедни», что это «киножурнал, который не стыдно делать в начале XXI века». И тем самым обозначает свое профессиональное поле как новое документальное кино.

«Новостные фундаменталисты», чью точку зрения наиболее стойко и последовательно представляет Владимир Познер, пытаются опираться на демократические ценности домедийной эпохи, отстаивать «общественную пользу» новостного продукта. Новостные же постмодернисты во главе с Леонидом Парфеновым делают акцент на художественной обработке информационного материала, позиционируя себя, подобно литературе и кино, в пространстве стиля. Вспоминая весьма жесткую дискуссию Познера с Парфеновым на прошлогодней конференции «XXI век: новый информационный порядок», проведенной АНО «Интерньюс»[1], эту позицию можно сформулировать так: «Нет утонувшего слона — нет и новости о наводнении». Или еще проще: «Нет события — нет и факта».

Новостная мода (в смысле mode — «образ действия»), которую ввел у нас Парфенов, победоносно шагает по телестране, зачастую сметая собственные нюансы и смыслы. Это позволяет сделать еще один вывод: подобно истории, являющейся мифологизированным описанием прошлого, новостные медиа-потоки складывают мифологию сиюминутного настоящего. Мифологию события, но не факта. Так возникает специфический медийный уклад жизни среднего человека. Одной из его черт является «новостной аппетит» и «новостное переедание». Другой его весомой составляющей становится так называемый «постмодернизм массового сознания», фиксирующий переход сознания массового зрителя от различения факта и вымысла, высокого и низкого к нежеланию, а потом и невозможности это делать.

Из института общественного служения или отрасли бизнеса медиа постепенно позиционируют себя в качестве самого мощного инструмента ценностного передела мира. В качестве ярких, но все еще не замечаемых примеров подобного передела можно назвать уже вовсю идущий переход от демократических ценностей к ценностям коммунализма, где вместо прав и свобод личности остаются гарантии личности: безопасность, общественный порядок, обеспеченность базовыми жизненными ресурсами и т.п.

[1] См.: «Искусство кино», 2003, № 11. — *Прим. ред.*

ДАНИИЛ ДОНДУРЕЙ

Цензура реальности

О трансформации или об исчезновении реальности вследствие воздействия медиа на человека, а при радикальном взгляде на проблему о «выращивании» реальности телевидением у нас практически никогда не говорится. Наоборот, собственники и начальники СМИ единодушно утверждают, что они не влияют на экономику, не выигрывают выборы, не управляют страной. Они лишь посредники между жизнью... и жизнью. И это при том, что в последнее десятилетие завершается великая виртуальная революция, в результате которой обе реальности — эмпирическая, в которой мы движемся, дышим, действуем, живем, и телевизионная, отредактированная, придуманная и показанная нам с экрана, — окончательно «схлопнулись», в психологическом плане практически совместились и телевизионная теперь воспринимается, переживается, предопределяет наши реакции совсем как «настоящая», «всамделишная».

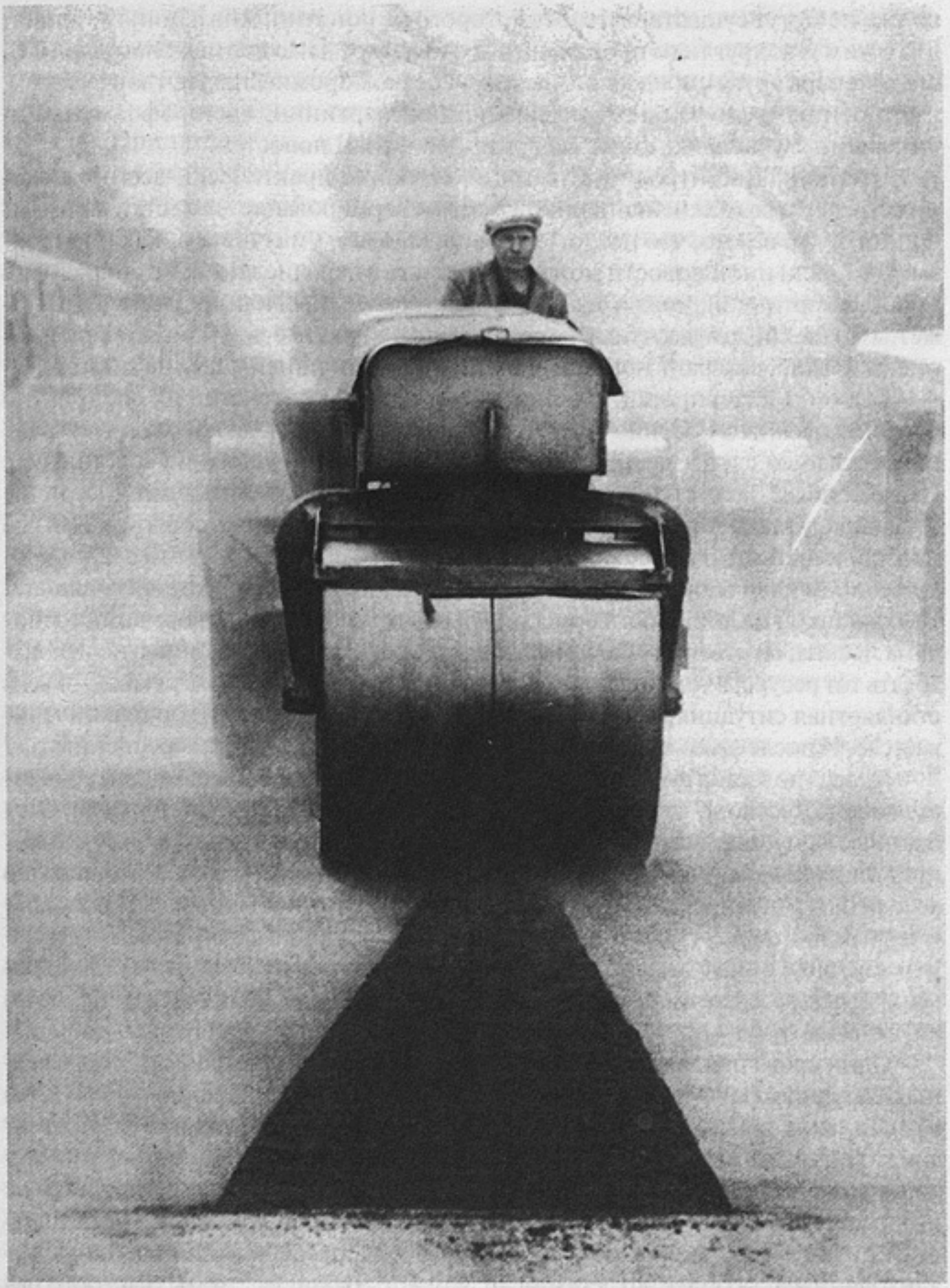
С тех пор как телевидению удалось сесть на иглу рекламы и таким образом получить независимый финансовый ресурс своего безбедного существования и развития (образованию или науке, к примеру, это не удалось), люди ТВ стали пристально следить за тем, чтобы их не заподозрили в раздувании собственного величия. Поэтому и не принято задумываться над тем, что телевидение стало сферой, сопоставимой по своей силе и влиянию с национальной экономикой, национальным правопорядком, национальной безопасностью.

Где-то с 1995 года — появления настоящей рекламы и частных каналов — в России уже тоже, как и повсюду в мире, нет «населения», «граждан», «электората», а есть «человекозрители» — люди, живущие исключительно в эфирном мире, во второй — медийной — реальности, в той ее ипостаси, которая без проводов доставляется в каждую квартиру. И если героиня сериала выходит замуж или больна раком, это для восприятия телезрителя абсолютно то же самое, что и больная раком соседка или родственница, и переживается им точно так же. Даже еще сильнее, потому что он знает: эту драму вместе с ним переживает вся страна.

Внетелевизионный мир уже существует только в обработке ТВ-реальности, которая воспринимается как единственно настоящая. Если по телевизору не показывают, как бомбят афганский Кандагар или столицу Сомали, то их и не бомбили. А если показывают почти две недели подряд во всех подробностях, как умирают моряки на «Курске», — мы все сходим с ума. По многу часов в день идет информация с места трагедии, обсуждение ее с экспертами, разговоры с родственниками, напряженная драматургия: уловили стуки, может, они живы, нет...

А когда телевизионщики не успели заснять роковой выстрел в Ханкале и не показали, как погиб вертолет со 118 пассажирами на борту (на подлодке утонули 114), в основном офицерами, то и события этого не было, а если было, то не такое важное. Это когда съемка планируется заранее, вы получите картинку во всех подробностях, по всем каналам, многократно. Вот королева Великобритании пришла на премьеру последнего фильма о Джеймсе Бонде, вот Ксения Собчак развлекается в клубе для «золотой молодежи».

Наши телевизионщики всегда с пафосом говорят: «Если вам не нравится передача, а высокий рейтинг кажется стимулом умножения пошлости, выключите телевизор». Это, конечно же, лукавство. Есть масса исследований,



подтверждающих, что миллионы «человекозрителей» не в состоянии это сделать — это все равно что выключить свет, тепло, воду, перестать дышать.

ПОКЛОНАМИ • ЧИНОВНИКОВ ЛИШАЮТ

Мы отдаем телевидению огромную часть своей жизни (четверть всего времени бодрствования), а школьники — больше, чем все часы, проведенные в школе. Оно уже давно — продукт первой необходимости. В 54 из каждых 100 семей телевизор работает и тогда, когда его никто не смотрит. Первое, что делают люди, приходя домой или встав утром (78 процентов населения), — сразу же, одновременно со светом, включают в квартире «ящик для глаз». «Из-за такой дряни вы заставили сидеть у телевизора до полуночи, а было много срочной работы» (из писем).

Человек ведь не бытовой прибор включает, он к важнейшему институту жизнеобеспечения подключается. Тому, без которого ни он сам, ни общест-

во уже не могут существовать, без которого не понятно, жив ли он, где живет, что с ним и вокруг него происходит. В этом мире даже войны, благодаря ТВ, стали теперь другими: идеологическими, бескомпромиссными, творческими, выстроенными по законам телевизионной картинки, очень эффектными, быстрыми... успевающими к вечерним выпускам новостей.

Именно ТВ контролирует сегодня сознание практически всего населения страны через важнейший инструмент — формирование «повестки дня»: выбор того, что важно, что нет, о чем говорим, о чем умалчиваем, как оцениваем. О той или иной новости можно упомянуть в перечислении, не сопроводив никакой картинкой, можно сделать тридцатисекундный или трехминутный сюжет, а можно подать десятиминутной мегатемой, и это сразу изменит содержание, масштаб, сам ранг новости, ее место в сегодняшней картине мира.

Выбор и интерпретации основных сюжетов, контекстов их восприятия особенно важны в России — стране невероятно семиотической, тесно связанной с жизнью слов. Здесь, по меткому наблюдению одного из советологов, «даже колбаса растет из слов», из византийской игры со смыслами. В отличие от Запада, у нас нет традиции давать разные точки зрения на события. Как раз наоборот: принято очень подробно, в течение трех месяцев, как это делали с продвижением идей блока «Родина», вбивать одну и ту же версию происходящего. Когда о такой назойливости спросили бывшего министра информации господина Лесина, он ответил: «Любой медиа-технолог старается максимально использовать тот ресурс, в том числе и медийный, который есть у него в руках. Это ведь стандартная ситуация, тем более когда есть заказ и этот заказ хорошо оплачивается». И после этого он говорит, что значение ТВ «не следует переоценивать»?

Итак, «повестка дня» на телевидении, а значит, и в обществе контролируется очень жестко. Каждый час на федеральных каналах выходят новости. Отобранные выпускающими редакторами события получают ту свою форму, интерпретацию, контекст восприятия, которые топ-менеджеры и владельцы каналов хотели бы транслировать стране. Затем детали избранной «повестки» обсуждаются в разного рода утренних и вечерних сопутствующих программах — сериалах, ток-шоу, в аналитических передачах. Покупаются и ставятся в нужное время эфира определенные документальные фильмы. Приглашаются именно те люди, которые будут «в фокусе» описывать и характеризовать отобранные события.

Одни слова появляются и повторяются много раз, воспроизводятся в разных ситуациях, а другие гасятся и исчезают. До начала истории с ЮКОСом у российских граждан не было такой, как сейчас, остро переживаемой претензии к олигархам. Негодование по этому поводу, конечно, существовало, но как-то подспудно, или оно притупилось, куда-то ушло, хотя до сих пор никто не понимает, что такое «итоги приватизации». При ее тотальной двенадцатилетней критике у нас практически не обсуждались другие — альтернативные реализованным, — более эффективные, чем «по Чубайсу», схемы быстрого перехода от социализма к частной собственности. В телеэфире — нигде и никогда, хотя, очевидно, были и иные подходы. А в результате через четыре месяца после объявления «охоты на олигархов», в декабре 2003 года, 77 процентов

ИНТЕРЕСОВ • ВЫМОГАТЕЛИ ПРИНИНУ

населения страны считали, что крупные бизнесмены — «враги народа», что нужно непременно пересмотреть итоги приватизации, а занятия крупным бизнесом в России неотделимы от преступлений. Понятно, что содержание, форма, стилистика, картинка соответствуют глубинным, часто подсознательным стереотипам ведущих сотрудников информационных служб.

Вот, на мой взгляд, несколько основных стереотипов («мертвых картинок» в голове), которые в значительной мере организуют наше телевизионное — а значит, и жизненное — пространство.

Стереотип первый. Средства массовой информации, институты художественной деятельности и интеллигенция в целом должны противостоять вла-

сти, критиковать ее помыслы и действия. Главным содержанием разного рода произведений и передач становятся неправильные, необъясненные, насильственные решения государства, глупость высших чиновников, неудачи и трудности модернизации, приписываемые их неправедным поступкам и интересам. Принято думать, что колоссальные этические трансформации нашего общества, воровство бюрократов, тотальная коррупция проистекают исключительно вследствие действия властей. Хотя народ наш (как сами работодатели, так и наемные работники) ворует ничуть не меньше, чем высокопоставленные казнокрады.

Стереотип второй. Несмотря на распространяемый в последние годы культ державности и патриотизма, подавляющее большинство телеперсон сомневается в шансах этого предприятия на успех. Каждому предлагается своего рода ценностная ловушка: гордиться своей страной и не верить одновременно. И здесь не то, и там не получилось. Появился даже такой критерий: «в других — цивилизованных — странах».

Стереотип третий. Будущее России тоже, если быть откровенным и честным, уныло — ничего хорошего здесь не будет. Может быть, поэтому ТВ не обсуждает модели перспектив этой социальной системы. Спросите у любого внимательного и размышляющего телезрителя: чем отличается грызловская модель развития России от лужковской или от модели Явлинского? Никто не сможет сказать. Поразительно: в стране, где столетиями без конца уповали на светлое будущее, с 1992 года его серьезное обсуждение — под запретом!

Речь идет не о писаных словах, в первую очередь президента, — такие программы в бумагах есть, но о том, что такое «справедливость» в современной рыночной России, «порядок», «равенство», «солидарность». Как и куда будут развиваться здесь «частная собственность», «гражданское общество»?

Кто спросил и, тем более, рассказал миллионам, что это будет за Россия, когда в 2008 году Путин передаст власть другому президенту? Какой видит страну он сам? Место иностранных компаний, российских? Что будет со средним классом? С молодежью? Мы получим шенгенский паспорт или будем квотировать ввоз зарубежных фильмов? Пригласим 50 миллионов китайцев работать на Дальнем Востоке и в Сибири, сможем ли вести себя с ними так, как это делают сегодня немцы с турками?

Нашим телеаналитикам неинтересно обсуждать подобные вещи, они инстинктивно ощущают — такой подход может поломать всю их картину мира, стереотипы, порожденные ушедшим опытом.

Интересно, как во все это встраивается распространенный в нашем обществе миф о том, что Москва — это отдельная от России другая страна, в которой живут другие какие-то нерусские люди. В столице жируют, спекулируют, наживаются банкиры, иностранцы, бандиты. Никогда жителям Кинешмы или Сызрани никто не скажет по телевизору: знаете, в Москве живут такие же, как вы, только как бы из будущей Кинешмы и Сызрани. У вас тоже так будет, если вы продадите швейцарцам ваш дурацкий разворованный и пропитый ма-

шиностроительный или пивоваренный завод, если изберете другого мэра, научитесь, как в Новгороде Великом, привлекать инвестиции... В Москве тоже думают, говорят, действуют по-русски. Более того, в обеих столицах больше не нужна прописка; если ты хочешь найти работу — а найти ее просто, раз ты хороший компьютерщик, рекламщик, продавец, знаешь языки, если ты энергичен, согласен строить или подметать улицы, — то знай: в Москве полно рабочих мест. А в Германии можно бесплатно учиться в университете, если ты не поленился выучить немецкий язык.

Телевизионные новости всегда у нас какие-то полутрагические. И это кажется естественным: не будем же мы говорить о том, что в восьмидесяти пя-

ти регионах страны свет и тепло есть, — это никому неинтересно. Только о тех четырех, где дела плохи. Надо добавить, что, кроме всех этих «радостей», еженедельно на экран выходит почти семьдесят выпусков криминальных новостей. Они только по-разному называются: «Криминальная Россия», «Криминал», «Дежурная часть», «Преступление и наказание», «Честный детектив», «Состав преступления», «Петровка, 38», «Дорожный патруль» и так далее. Все они подробно рассказывают о новых преступлениях сегодняшнего дня. Представьте себе после этого потенциального инвестора, которому вместо Китая предлагают вкладывать деньги в Россию, — да чур меня, чур меня!

Главное, годами очень успешно телевизор уверяет зрителя, что даже не каждый второй, а девять из десяти твоих соотечественников — сущие бандиты; сам ты, единственный, десятый, — нет, но твои родственники, друзья, знакомые, сослуживцы... Все.

Абсолютно запрещено — не злым и циничным государственным цензором, а внутренне, «ментально», самим себе — рассказывать о многом из того, что реально происходит в стране. Ну, например, о том, что у населения сейчас 38 миллиардов долларов находится только на официальных частных вкладах, причем за последний год туда положено 11 миллиардов в рублях и в долларах. И еще 36 миллиардов долларов спрятано в кубышках. И это деньги не олигархов — у тех за границей еще около 100 миллиардов.

Вы никогда не узнаете из телевизионных передач, почему в этом самом несчастном Владивостоке, в Перми или Самаре так быстро растет цена за один квадратный метр жилья, что сегодня 6 миллионов российских семей строят загородные дома. Или что за «ужасное десятилетие» количество личных автомобилей увеличилось с 7,5 до 22 миллионов — примерно одна машина на две с половиной семьи. Это, конечно, и старые, и подержанные, но их же содержать надо, бензин покупать, ремонтировать. Или о том, почему у нас такое необъяснимое количество мебельных магазинов. Из-за чего так растет покупка пиломатериалов, количество и цены на прекрасно раскупаемую и дорогущую по европейским ценам верхнюю одежду? Где берет нищее население деньги на мировое по ассортименту предложение лекарств: в микрорайоне, где я живу, одиннадцать аптек. Вряд ли это всё бандиты и нувориши лечатся?

Только аэропорт «Шереметьево-2» пропускает сейчас 12 миллионов человек в год, а в целом по России в ближнее и дальнее зарубежье продается в последние годы 23—24 миллиона билетов — в пятьдесят раз больше, чем прежде во всем СССР (а ведь это минимум 100—200 долларов за билет). У нас 11 тысяч туристических агентств, больше 7 миллионов человек отдыхали в 2003 году в дальнем зарубежье по путевкам и еще 8 — «неорганизованно». Подобные данные ломают представление о том, что происходит с нашим народом, со страной — было бы желание узнать их, эти данные, подать их широко. Но такая информация выступает против концепции несчастной страны, а значит, она будет жестко табуироваться.

Берем другую тему: «продажа родины». На телевидении, где трудятся интеллигентные люди, прозападно настроенные, получающие большие пачки дол-

ВОЗВРАЩАЮТСЯ НА МЕСТО ПРЕСТУПЛ

ларов ежемесячно, вы никогда не увидите передачу о том, что работать у частника для наемного работника лучше, чем у государства. А ведь здесь уже накоплен значительный опыт. На «Норильском никеле», на шоколадной фабрике в Самаре, которой давно владеет частная фирма, на пивзаводе «Красный Октябрь», принадлежащем бельгийско-немецкому концерну. Всем ведь известно, что рабочие там получают больше, чем на государственных предприятиях, социальное обеспечение лучше, налоги платят все, как положено. Казалось бы, так просто: несколько документальных сериалов, специальные передачи — и люди выйдут на улицы с лозунгами: «Хотим любой приватизации! Продайте наши предприятия иностранцам!» Но все наоборот: многие живут одной —

новой жизнью, а оценивают ее с точки зрения другой, прежней. А в результате 74 процента наших сограждан высказываются категорически против того, чтобы крупные предприятия принадлежали частным хозяевам. И никто им не рассказал, что если твоим заводом или фирмой владеют иностранцы, то тебе становится не хуже, а лучше, потому что, желая остаться здесь надолго, чужеземцы обучают персонал, закрепляют его, стремятся, чтобы специалисты не уходили к конкурентам, не болели, повышали свой профессиональный уровень.

Все это фундаментальные вещи: продажа земли, предприятий, родины. Вот уже год у нас действует новый закон о земле — и какие такие норвежцы что у нас вывезли? Вашу любимую пустошь, лес, поле? Какие такие появились латифундисты, какие олигархи побросали теперь нефтяные вышки и лезут в сельское хозяйство, поскольку оно приносит настоящие барыши? При этом Россия в четыре раза увеличила экспорт зерна. Вы слышали, чтобы телевизионный комментатор гордился тем, что мы теперь не закупаем 28 миллионов тонн зерна, как при Брежневе, а наоборот, в прошлом году 8 миллионов продали?

ТВ внушает, что «экономика — это криминал», «деньги — гадость и зло». Это особенно актуально, когда страна модернизируется, когда миллионы молодых людей решают для себя: пить водку, как папа пил всю жизнь, идти убивать или учиться...

Захват зрителей «Норд-Оста» в заложники высветил еще один аспект проблемы: телевидение как селекционер реальности многократно увеличивает силу терроризма. В подобных случаях ТВ часто действует как составной инструмент насилия, как оружие массового поражения. Впервые с этим столкнулись еще в середине 70-х в ситуации, возникшей с левыми экстремистами в Германии. Когда лидеров «красных бригад» арестовали и осудили, их, естественно, почти каждый день показывали по ТВ: то они делают заявление, что атакуют штаб 5-го армейского корпуса в Германии, то участвуют в нападении на вокзал в Болонье... Море суперрейтинговых интервью. Но тут министр внутренних дел Германии сообразил обратиться к телеканалам с просьбой по возможности не упоминать о злодеях. В результате два лидера покончили с собой сразу же в течение года, два других — через два года. Суперэкстремистская группировка распалась.

По данным Фонда «Общественное мнение», каждые два из трех (68 процентов) опрошенных в ноябре 2001 года считали, что следующий теракт будет проведен именно в их населенном пункте... Исследование проводилось в 107 поселениях разных типов — от малюсеньких городков до мегаполисов. Люди боятся, что в их поселок приедут террористы и будут там их насиловать, захватывать роддом, убивать и так далее, — такова в прямом смысле «убойная сила» телетрансляции страха. Террористы, конечно же, это прекрасно понимают и требуют, чтобы их действия обязательно демонстрировали по ТВ.

Сама структура, объем, стилистика рассказа о событиях на Дубровке не порождали тех ощущений, какие пробудило в своих зрителях американское телевидение, демонстрируя нью-йоркскую трагедию 11 сентября: «США победят насилие», «нас никто никогда не запугает». Страна — «все мы вместе» —

ИЯ • ПРАВОСЛАВНЫЙ ХРАМ ПОТЕРЯЛ

сплотилась вокруг своего президента, которого до этого чуть ли не в открытую называли человеком недалеким. Ничего подобного у нас не было.

В Америке тогда все-таки погибли 3 тысячи человек, но в качестве жертв их не показывали. И страдающих родственников тоже. Только когда был всенародный траур, перечислили имена — и это всё. Там не повторяли снимки погибших, их родителей, друзей. Один раз, в первый день, в прямом эфире давали репортаж о том, как люди свешивались с какого-то там восьмидесятого этажа, прыгали, а потом все эти ужасающие кадры изъяли сами телевизионщики. Никакого указания Конгресса США или Белого дома по этому поводу не было. Когда показывают жертвы любого насилия, любого

теракта, то Би-Би-Си уводит камеру в сторону и тут же переходит на многомерное обсуждение проблемы, представляя разные взгляды по поводу того, почему это произошло, а российское телевидение будет, видимо, ради рейтинга, требовать: покажите еще, больше, ближе, течет ли кровь, пузырится или не пузырится... На самом деле это тоже своего рода мировоззренческая цензура реальности.

Есть много исследований состояния общественного сознания. Вот лишь некоторые показательные данные опросов самых последних месяцев: 55—57 процентов населения оценивают сегодня абсолютно положительно роль Сталина в истории нашей страны; только 14 процентов считают, что если бы не было экономической революции 1992 года, то мы бы жили хуже, чем сейчас; 54 процента уверены, что Россия движется в тупик, а 71 процент — что процветающий бизнес в России не может не быть преступным.

Такая картина мира, я уверен, — идеологическая катастрофа. Ситуация в настоящее время хуже, чем в 1993 году, хуже, чем в 1985-м. Я не знаю, что Путин будет делать с такой системой взглядов. В сознании миллионов людей восстановлены социалистические и квазисоциалистические ценностные мировоззренческие платформы, выстроенные на словах «справедливость», «природная рента», «олигархи», «порядок», «распределение».

В последних ежегодных посланиях президента парламенту «О положении в стране» нет слов «культура», «психология», «человек», «ценности». Ничего этого нет. Он, кажется, действительно видит себя руководителем большой общенациональной корпорации. Но речь ведь идет не о символических жестах, о проблеме восстановления пятиконечной звезды или гимна, а о том, чем наполнены головы наших сограждан. А значит, о том, каковы перспективы национал-фашизма в России или будущих религиозных войн. Кто про это сейчас думает? Как можно строить капитализм, проводить модернизацию, если большинство нации настроено против?

Опасность неадекватного прочтения реальности увеличивается еще и оттого, что в нашей стране сегодня почти не осталось общепризнанных авторитетов. Последний был — академик Лихачев. Он написал письмо Ельцину: надо захоронить останки Николая II, это Божеское дело — и захоронили. К кому сегодня может обратиться президент за советом не по профессиональным вопросам?

А в результате такого положения «мировоззренческих дел» в головах вырастает, а затем укореняется универсальная концепция: будем работать, как при капитализме, а распределять, как при социализме, — дикость и вечный российский феодализм. Люди в который раз получают изрядную дозу превратных представлений о происходящем, о реальности — в соответствии с устойчивыми стереотипами прошлого.

Мартин Лютер Кинг начал знаменитую речь на гигантском митинге в Вашингтоне, незадолго перед своим убийством, словами: «У меня есть мечта». Наш министр внутренних дел в своем главном предвыборном ролике на парламентских выборах в минувшем декабре заимствовал тот же ход: «У меня есть мечта — навести порядок в стране». Но кто же тебе мешал этим заниматься во время своей непосредственной работы? Потом Грызлов принимал роды, иг-

рал в футбол, встречался с трудящимися. Это и есть проекция жизни в медийной реальности. Наделение ее искусственными смыслами. Ведь за словами «справедливость», «национальный капитал», «порядок», «стабильность» стоит сто других понятий, актуализирующих вполне социалистические идеи. При этом все реальные достижения экономики России, а значит, и жизнь населения страны связаны, наоборот, с бурным развитием рыночных отношений, где ключевые слова совсем другие — «внутренний, потребительский спрос», «средний класс», «личный успех». Любопытно, но профессионалы знают, что выигранные благодаря телепропаганде социализма и национализма выборы проведены на деньги... олигархов, финансировавших все партии.

Какие в результате возникают в головах нерасчлененность программ, необъясненность смыслов, невнятица! Буржуев теперь ненавидят люди, работающие на частных предприятиях (80 процентов экономики), люди, которые, в отличие от японцев, вовсе не думают о том, как бы еще помочь своему работодателю заработать больше денег. Так воспроизводятся у нас феодальные матрицы сознания независимо от формы собственности.

Деньги в СМИ платят, в сущности, за умение «работать с реальностью», за то, что мы берем на себя миссию ее презентировать, объяснять, превращать в переживания ада или в удовольствие. И каждый автор или редактор — в зоне своей профессиональной деятельности и ответственности — занимается пусть скрытой и даже неосознаваемой, но ее, реальности, настоящей цензурой — фильтрацией сюжетов, точек зрения на них, оценок. Под такой цензурой я имею в виду уменьшение возможностей разнообразной интерпретации. Никто ведь не звонит из Кремля по поводу, к примеру, того, чтобы побудить показывать больше преступлений. Сценаристы, редакторы, режиссеры делают это по собственной воле, с удовольствием, очень искренне, в уверенности, что этого жаждут зрители. Нет ведь официального запрета на рассказ о достижениях модернизации в России — нам самим это представляется дешевой пропагандой. Продвижение информации о любом успехе, кроме искусства и спорта, кажется чуть ли не актом аморальным. Я как-то недавно спросил одного из политических лидеров СПС: «Как же так получилось, что когда вас спрашивают про ужасы современной жизни, вы не находите, что ответить? Почему ваша голова не наполнена разного рода примерами, данными, аргументами? Когда вас десять лет терзают за погибшие счета населения в «Сбербанке» (что, безусловно, ужасно), вы как хотя бы частичное оправдание той неизбежной драмы не приводите данные о том, что бесплатная приватизация населением личных квартир дала гражданам намного больше. Миллионы раз по телевизору сказали про одно, но почти никогда — про другое».

Известно, что зрители не видят, не воспринимают то, что они не готовы видеть. Легко пересматривают жизненные практики, то, что происходит с каждым, если это не соответствует их заведомым представлениям. Не любят Москву и москвичей — всегда будут искать подтверждения тому, что это злой, циничный, негуманный город. Или если мы все уверены в бедности подавляющего большинства жителей страны, то, безусловно, не будем «принимать в зачет» то обстоятельство, что в прошлом году, например, мы же сами, частные граждане, заплатили из собственных карманов за образование своих детей 2,5 миллиарда долларов в частных вузах, которых сегодня столько же, сколько государственных, за платные места в них, за репетиторство, за взятки, чтобы попасть туда. А мы ведь не олигархи, но ведь не только захотели, но и смогли отдать эти семейные миллиарды на высшее образование любимых чад.

Итак, если повседневная жизненная практика не проходит ценностную цензуру — не соответствует представлениям о ней, — тем хуже для жизни! И никогда «человекозритель» не подвергнет сомнению свои представления. Таков результат воздействия мощной идеологической программы, действующей в современных медиа в невидимом режиме самозаказа. Так что проиг-

рыш минувших выборов правыми — не неожиданность, это, кроме прочего, прекрасная работа ТВ, точная, профессиональная, показывающая его фантастическую эффективность. И это не такие уж сложные креативные технологии: создаются нужный смысловой фон и контекст, затем выходят определенные люди и говорят определенные тексты. Хотя, конечно, не хочется верить, что если они не вспоминают о конкуренции, труде, творчестве, то этого нет и в самой нашей жизни.

Материалы рубрики подготовил к публикации Д.Дондурей

Р Е П Е Р Т У А Р

Берлин

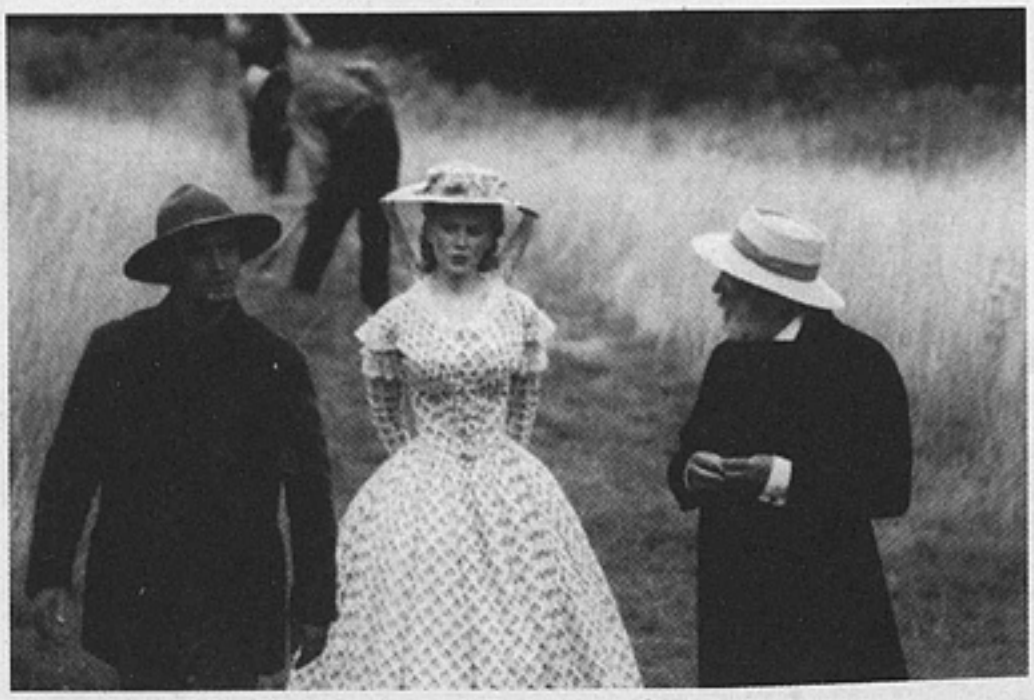
НИНА ЦЫРКУН

Благие намерения

Надо отдать должное отборщикам Берлинского кинофестиваля 2004 года — программа собралась вполне последовательно и логично, в полном соответствии с намерением оживить старейшие экранные темы: рассказать о человеческих стремлениях и желаниях, которые персонажи пытаются осуществить наперекор жизненным обстоятельствам. Эпиграфом фестивальной программы адекватно выступила «Холодная гора» Энтони Мингеллы, крупномасштабная американская драма, которая предвосхитила и вариативные версии последующих стремлений и желаний, и способы их экранной реализации.

«Холодная гора» (Cold Mountain) оставила ощущение разочарования; фильм, о котором так много говорили в процессе съемок, от которого так много ждали, имея в виду берлинский и оскаровский успех предыдущего блокбастера Мингеллы «Английский пациент», для многих критиков, например для дуайена критического цеха польского критика Ежи Плажевского, оказался всего-навсего «американским романсом». Лично у меня создалось впечатление, что виноват исходный материал; видимо, подумалось мне, это какой-то простенький дамский роман, автор которого попытался довольно неуклюже повторить известные тропы «Унесенных ветром». Сознаюсь, что роман я так пока и не прочла, но, судя по многочисленным цитатам, лауреат Национальной премии совсем не вписывается в ряд сочинителей поточной массовой литературы; скорее всего, Чарлз Фрейзер написал стоящую книгу. Он положил в ее основу семейные предания о двоюродном прапрадеде, проделавшем путь в триста миль до родного дома, подобно гомеровскому Одиссею, возвращавшемуся к своей Пенелопе, одолевая злобу и ненависть, предательство, обман и соблазн. Похоже, что многое — не имея в виду номинальное количество приключений — книга Фрейзера потеряла при адаптации к экрану.

Между тем все делалось очень серьезно. Время действия относится к самому трагичному периоду в истории Соединенных Штатов — братоубийственной гражданской войне между Севером и Югом, когда в крови и страданиях рождалась, по словам Авраама Линкольна, «новая свобода». Наперекор общественному мнению, Мингелла решил снимать фильм не в родных пенатах, а в Румынии, там он по наводке продюсера нашел ту первозданность, которую в ходе истории утратил ландшафт Северной Каролины, где разворачивается действие. В массовке принимали участие солдаты регулярной румынской армии, которые — щупловатые и невысокие — гораздо больше походят на американцев XIX века, чем сегодняшние участники военного конфликта в



«Холодная гора», режиссер Энтони Мингелла

Ираке. Костюмы были продуманы и выполнены в полном соответствии с исторической правдой, вплоть до нижнего белья, так что, как говорила Рене Зельвегер (Руби), в дамской комнате приходилось не менее получаса возиться с крючками и застежками. Это ей-то, которая играла роль сиротки при родном отце, нанимающейся в помощницы к главной героине, благородной барышне! Что же говорить о самой этой главной героине, Аде, которую играла Николь Кидман, и ее платьях! И надо заметить, что утонченные туалеты Ады из первых эпизодов не только реалистично, но и метафорически меняются, превращаясь в итоге в потрепанное отцовское пальто, которое символизирует и превратности судьбы, и ее собственное мужание. Однако же скрупулезное воссоздание вещественной среды только подчеркивает искусственность разрешения частных конфликтов и главной коллизии фильма, до умиления напоминающих введенное в качестве универсального инструмента Гриффитом «спасение в последнюю минуту». Рекрутированный в армию южан Инман (Джуд Лоу), получив письмо от возлюбленной, дезертирует после ранения и по пути домой преодолевает, как было сказано, всевозможные смертельные опасности и соблазны, всегда оказываясь в конечном итоге в нужном месте в нужный момент, чтобы не только самому выйти сухим из воды, но и спасти ту или иную хорошенькую женщину, вступая в схватку с обязательно превосходящими силами противника.

Так же, как в «Холодной горе», личная трагедия героя «вьетнамской одиссеи» «Прекрасная страна» (Beautiful Country), снятой норвежцем Хансом Петтером Моландом, разворачивается на фоне национальной трагедии «людей в лодках», то есть нелегальных эмигрантов, массово покидавших страну после американо-вьетнамской войны. Опять же вполне реалистично и подробно снятые эпизоды безысходной бытовой нищеты, ужасов переправки в трюме, тропической лихорадки, жажды и голода резко сменяются внезапным благополучием добравшегося до вожделенной Америки главного героя, неизвестно каким образом — прямым монтажным стыком — устроившегося в новой жизни и быстро нашедшего своего отца-ветерана, словно специально поджидавшего его где-то в глубинке.

Еще одним из самых крупных зрительских разочарований стала картина Джона Бурмена «Страна черепов» (Country of My Scull), опять же национальная драма, которая обернулась всего лишь фоном любовной истории южноафриканской журналистки (Жюльетт Бинош) и американского корреспондента (Сэмюэл Л. Джексон). Фильм задумывался прежде всего как политический, что берлинскими отборщиками весьма приветствуется. Речь идет о работе созданной в начале президентства Нельсона Манделы специальной комиссии по примирению, которая расследовала преступления белых против черного населения, чтобы амнистировать раскаявшихся (их оказалось около десяти процентов из многотысячного общего числа). Однако же истории, рассказанные свидетелями в зале заседания комиссии, и выкопанные из наспех засыпанных землей могил останки, которые нам предъявили на экране, кажутся досадным и малосущественным антуражем поданной крупным планом обреченной любви (ибо любовники — люди семейные, у каждого до-

«Свидетели», режиссер Винко Брешан

ма дети и работа — не бросать же то и другое!), при этом ни одна подлинно трагическая история смерти или увечья не становится фактом искусства, а остается лишь фактом «статистики». Кадр, где мальчик, на глазах которого убили родителей и с тех пор умолкнувший, видя слезы кающегося убийцы, падает к нему в объятия, заставляет вспомнить горькую иронию Ивана Карамазова, которому дико было вообразить божеский рай, где крестьянка, на глазах которой самодур-барин собаками затравил ее дитя, обнимается с убийцей сына. Но тут никакой иронии нет, и вместо умиления весь эпизод вызывает недоумение и неловкость, как и слова режиссера о том, что решение проблемы апартеида в Южной Африке преподало нам наглядный урок того, «как сделать мир немножко лучше».

У кого суп жидок, у кого жемчуг мелок. Перед кем-то стоит проблема выживания, а кому-то надо сладить со своей сытой, но нескладной жизнью. Как ни странно, масштабы и той и другой задачи оказываются вполне соизмеримыми — нога будет одинаково саднить, если вы наживете мозоль, бродя босиком или натерев кожу узконосой лакированной лодочкой. А на экране то и другое по большей части решается одинаково успешно. Так чисто экзистенциальные проблемы обитателей шведского городка чудесным образом разрешаются в «Рассвете» (Om jag vänder mig om) Бьёрна Рунге. Брошенная ради молоденькой женщины пожилая супруга, в припадке истерической ревности с электрошокером в руках отправляющаяся на акт мести в дом изменника-мужа, безработный мужчина, взявшийся за сомнительное дело — замуровать, по их желанию, в собственном доме потерпевшую жизненный крах немоло-

«Прекрасная страна», режиссер Ханс Петер Моланд

«Страна черепов», режиссер Джон Бурмен

дую пару, талантливый хирург, потерявший работу и встретившийся с предательством друзей, — все они страдают от разбитых в прах иллюзий, неисполнившихся надежд и невозможности открыть истинные чувства. Это так. Но всем им надо лишь день простоять да ночь продержаться, промучиться один день и одну ночь, чтобы к рассвету если и не обрести желаемое, то, по крайней мере, почти волшебным образом прийти к согласию с самими собой. Как это вышло у брошенной жены Аниты (Анн Петрен), после устроенного ею скандала со вздохом облегчения швырнувшей шокер в серую гладь залива.

Режиссер хорватского фильма Винко Брешан «Свидетели» (Svjedoci) сказал на пресс-конференции, что, не удовлетворившись линейным повествованием литературного источника, перемонтировал его «по логике чувств». Но в результате получилось нечто вроде складывания паззла, когда, во время просмотра перекладывая эпизоды, склеивая их то так, то эдак, в финале мы получаем всего лишь ясную картинку происшедшего, но логика чувств остается за семью печатями. Драма безотчетной вражды, которую разожгла война, остается все тем же фоном, сюжет сводится к детективному выяснению последовательности событий, а характеры и образ мыслей персонажей пребывают неизменными с начала до конца, как их не тасуй. Немотивированное убийство хорватами, которые привезли женщине тело застреленного на войне мужа, ее соседа-серба совершают сын погибшего и его товарищи, а честная журналистка и ее возлюбленный, он же второй сын погибшего, рискуя жизнью, спасают от той же участи маленькую дочь серба. Далее выясняется, что водораздел между «хорошими» и «плохими» провела даже не война, один из убийц еще в школе отличался патологической жестокостью. Ради чего было огород городить? Исключительно ради красивого квазисимволического финала с выразительными силуэтами взявшихся за руки смелой журналистки, благородного воина-инвалида и спасенной ими малышки-иноплеменницы на рассветной дороге где-то возле венгерской границы.

Датчанка Аннетте К. Олесен, по ее словам, не хотела в своем «догматическом» фильме «В твоих руках» (Forbrydelser) прийти к какому-то определенному решению, и, наверное, именно благодаря этому финал ее фильма выглядит гораздо более убедительным, чем у Мингеллы, Бурмена, Рунге или Брешана. К этому — открытому — финалу Олесен подводит нас на протяжении всей ленты. Достоверная среда играет здесь свою роль — фильм снимался в реальных квартирных интерьерах и в настоящей (не женской, а мужской) тюрьме, но не это делает его убедительным. Речь и тут идет о мечте, которая — именно в тот момент, когда она как никогда близка к исполнению, — вдруг рушится самым непредсказуемым образом, но осмысление и переживание связанных с этим обстоятельств подробно и многосложно передается не как чудесно и быстро разрешаемый конфликт, а как процесс, затрагивающий и собственную жизненную историю героини, и ее отношения с близкими и чужими людьми, от которых он зависит и на которые фатальным образом влияет. Проповедь об ответственности, которую произносит женщина-капеллан (Анн Элеонора Йоргенсен) перед своей паствой — заключенными, — в первый раз звучит в ее устах как прочитанная «с выражением» правильная ба-

«В твоих руках», режиссер Аннетте К. Олесен

нальность; когда же она повторяет те же слова, неся в душе бремя неотступного решения, которое должна принять именно теперь, их смысл, а главное, их значение совсем иные. То, что кажется таким легким и естественным в прекраснодушном настроении безмятежного благополучия, предстает в ином свете, если ты стоишь перед пропастью труднейшего морального выбора, от которого зависит вся твоя будущая жизнь. Анне тридцать пять лет, и она, уже отчаявшись заиметь детей, забеременела. Счастливые дни длились недолго — по диагнозу врачей будущий ребенок может оказаться неполноценным, и теперь Анна и будущий отец должны принять решение — избавиться от плода или пойти на риск. Погруженная в свои переживания, Анна перестает себя контролировать и нечаянно выбалтывает чужую тайну, которая стоила жизни одной из заключенных. Теперь ей следует взять на себя еще и эту вину, но именно она, вина, скорее всего, непредсказуемым образом окажется главным фактором в том решении, которое Анна примет уже за финальными титрами.

Надо сказать, что ярких режиссерских открытий на фестивале не случилось; в этом плане его можно назвать «актерским», и как раз работа Анн Элеоноры Йоргенсен безусловно заслуживает особого внимания, как и уже прогремевшая на весь мир и отмеченная «Золотым глобусом», номинировавшаяся на «Оскар» работа Шарлиз Терон.

Сделать мир хоть немножко лучше с помощью быстрых и чудодейственных средств не получается, что подтверждают фильмы, сюжет (а не только фон) которых взят из подлинной жизни, как в «Монстре» (Monster) Пэтти Дженкинс. Поэтому — хотя и без того общий колорит берлинской программы был удручающе беспросветен — эти фильмы отличались особой мрачностью. История проститутки Эйлин Уорнос, вошедшей в историю криминалистики как первая женщина — серийная убийца, не стала на экране ее оправдательным документом; Уорнос в исполнении Шарлиз Терон можно понять, но простить, конечно, нельзя, и этого ни режиссер, ни актриса не добивались. Тем не менее акцент был сделан не на чудовищности преступлений и не на издержках профессии, в которой Уорнос не от хорошей жизни специализировалась с тринадцати лет, а на истории любви и предательства. Нежность к юной Селби (Кристина Риччи) рождает в Эйлин острое чувство ответственности за подругу и подает ей надежду на то, что все еще можно исправить в ее нескладной судьбе, но мечты оказываются

«Головой о стенку», режиссер Фатих Акин

иллюзиями и неумолимо рушатся одна за другой. Смена настроений Эйлин отражается в зеркалах — зеркале гей-бара, где она познакомилась с Селби, в котором она будто с удивлением вглядывается в свое изменившееся, помягчевшее лицо; зеркале придорожного заведения, где она, задорно задирая подбородок, как будто заключает с собой тайный договор: мы прорвемся! Но, потеряв всякую надежду на нормальное устройство их маленького союза, вернувшись к единственному известному ей способу зарабатывать деньги, Эйлин превращается в заматеревшее чудовище с тяжелым подбородком и неподвижными мертвыми глазами. Последний всплеск человечности, мягкости и женственности заметен на ее лице в зале суда, когда она предательство Селби воспринимает как естественное поведение, которое может помочь ее подружке достойным образом выйти из ситуации.

Невероятные «хэппи энды» и трагические финалы — к списку последних надо добавить самоубийство героя в «Ночных песнях» (Die Nacht singt ihre Lieder) Ромуальда Кармакара, детоубийство в «Самаритянке» (Samaria) Ким Ки Дука и убийство любовника в «Первой любви» (Primo amore) Маттео Гарроне — более или менее приятно разнообразили разве что две картины — аргентинское «Прерванное объятие» (El abrazo partido) Даниэля Бурмана и бельгийские «25 градусов зимой» (25 degrés en hiver) Стефана Вюйе с их нормальной обыденностью и незамысловатым юмором. Но жюри, возглавляемое Фрэнсис Мак-Дорманд, следуя заданному политическому пафосу и установке на поощрение кинопроизводства страны-хозяйки, все же выбрало фаворитом один из самых мрачных фильмов — «Головой о стенку» Фатиха Акина. (Немецкое название Gegen die Wand звучит особенно безысходно, а его английский перевод Head On более лабилен, его можно понять и как «О стенку лбом», и как «Выше нос».) Благосклонность жюри к порядком надоевшему месиву из суицидальных попыток, наркомании, алкоголизма, семейной деспотии, безлюбого секса и финального убийства оправдывается исключительно географией; главные герои картины — молодые турки, родившиеся в Германии, где численность их соплеменников уже переваливает за два миллиона, а проблема акультурации стоит так же сложно, как и во времена Фасбиндера. На наградной расклад повлияла, конечно, и общефестивальная политика, в последнее время приобретшая выраженный молодежный задор. Можно усмотреть в этом веянии отчаяние от ощущения старческой немощи одного из почтеннейших фестивалей, но нельзя не заметить и присутствие здравого смысла. Вдруг стало доподлинно ясно, что добротно сделанное, чисто сработанное и глубоко продуманное кино выглядит на сегодняшнем клочковато возделанном кинополе неуместным, как бабушкина бальная подвеска при рваных джинсах. И как-никак, а даже такой крепкий старый конь, как Тео Ангелопулос (он представил в конкурсе эпическую картину «Трилогия: Плачущий луг» (Trilogia: To livadi pou dakrisi), борозды, конечно, не испортил, но и новой технологии в практику землепашества не внес. У тех, кто помоложе, в активе хотя бы невежественное варварство, которое, если особенно не приглядываться, можно принять за свежесть. Что же касается благих намерений, в избытке присутствовавших на экране и, безусловно, преисполнявших фестивальную команду, то — вопреки благости — известно, куда они выстилают дорогу.

АНДРЕЙ ПЛАХОВ

Святые грешницы Востока

Радикальный корейский режиссер Ким Ки Дук уже приучил фестивальную публику к тому, что почти ни один крупный фестиваль — исключая Канн — не обходится без его новой работы. В Берлине он показал «Самаритянку». И впервые получил приз за режиссуру, что порадовало не всех даже из числа его поклонников. Раздались голоса о том, что Ким на этот раз «сляпал халтуру». Это неправда. Хотя и шедевром «Самаритянку» тоже не назовешь.

Героини картины — школьницы, одна из них подрабатывает проституцией и находит в этом свое призвание, но скоро погибает при облаве. Другая возвращает клиентам деньги, чтобы очистить от скверны образ покойной подруги, и сама проходит те же круги зла, спит с теми же мужчинами. В дело вмешивается ее отец-полицейский, но становится ясно, что законами и методами коррумпированного общества скверну не искоренить и попранную справедливость не восстановить, не говоря о нравственности. Нетрудно догадаться, что герой учиняет самосуд. И он, и его дочь выполняют каждый свой трагический долг и расплачиваются за это.

Ким Ки Дук, в прошлом шокировавший жестокостью образов, всегда в то же время был прожженным до костей лириком. Остается он им и в «Самаритянке», но при этом все больше уходит от субъективной поэтической импровизации, склоняясь к канонической форме и морали религиозной притчи. Мир в его фильме безумен, люди — во всяком случае, мужчины — порочны, а носительницами добра и чистоты оказываются не кто иные, как малолетние проститутки. Это очень показательный поворот:

«Самаритянка» *(Samaria)*
Автор сценария и режиссер **Ким Ки Дук**
Оператор **Сун Сан Джэ**
Художник **Лим Сен Хе**
Композитор **Пак Джи**
В ролях: **Ли Уль, Квак Джи Мин, Сео Мин Юн и другие**
Cineclick Asia
Республика Корея
2004

«Самаритянка»

мы хорошо знакомы со «святыми грешницами» Ларса фон Триера и вот теперь обнаруживаем их дальневосточных сестер.

Обращаясь к теме скандальной и довольно-таки избитой, режиссер пытается перевести ее в более высокий философский масштаб. В наши сумасшедшие времена люди теряют реальное измерение жизни и больше не находят в ней смысла. Они реагируют на безумие странным образом: смеются, когда надо плакать, и выбрасываются из окон по ничтожному поводу. Они предоставляют свое тело негодяям и находят в этом унижении счастье. Как всегда, Ким Ки Дук отталкивается от сугубо национальных корейских проблем (детская проституция — одна из самых заметных), но в то же время рассматривает их как часть современного мира. А современный мир — как часть истории человечества. Все уже было еще в библейские времена. Все в мире меняется, но порядок его остается неизменным, этому учит буддизм.

Предыдущий фильм Кима «Весна, лето, осень, зима... и снова весна» был посвящен осмыслению жизни в буддистских терминах. «Самаритянка» — скорее христианская притча. От творчества корейского эпатажника и бунтаря все больше веет примиряющим экуменизмом (некоторые подо-

зревают, что это лишь декорация, прикрывающая конформизм). В новом фильме три части. Первая называется «Васумитра» — по имени героини индийской легенды, благородной проститутки. Это буддистский мотив. Вторая часть — «Самаритянка» — апеллирует к библейской мифологии. Третья — «Соната» — к общечеловеческим ценностям.

Ким Ки Дук — поэт насилия и певец жестокости: и то и другое он считает не просто жизненной неизбежностью, но плодотворной формой человеческого контакта, в результате которого рождается «что-то новое». Его фильмы — современные мифы, связанные один с другим, как у античных греков или ваятелей телевизионных сериалов. Не в том смысле, что одни и те же герои переходят из картины в картину, но в том, что повторяются темы, сюжеты, типы персонажей. Среди них особенно важны проститутки, полицейские, сутенеры. Многие его фильмы имеют весьма недвусмысленный политический прицел.

Однако уже «Весна, осень...» мало напоминает о сюжетах прежнего Ким Ки Дука. Действие охватывает четыре сезона и соответствующие периоды жизни человека. Герои — монах, живущий в пагоде, и мальчик, его воспитанник, который потом превращается в мужчину, а в конце концов — в умудренного жизнью старца. Герои фильма не выпускают кишки наружу себе подобным, как в «Острове» (первый фильм Кима, о котором заговорил мир), но мальчик, еще не начав говорить, уже издевается над змеями и лягушками. Потом он подрастет, в его жизни появится женщина, и ради ее жестоких чар он совершит убийство — правда, за кадром. А зимой, когда пагода врастет в лед, он привяжет к своему телу камень и потащит на гору статую Будды — символ смирения перед законами жизни, которые нам не дано постичь, но с которыми дано примириться.

В «Самаритянке» режиссер вроде бы возвращается к прежним темам и персонажам, но мифологическое начало, раньше существовавшее подспудно, теперь определяет и структуру фильма, и даже его название. Меняется и стиль Ким Ки Дука. Раньше он предпочитал крупный план, теперь все чаще смотрит на героев и события с дистанции. Старается использовать меньше диалогов и больше — язык тела. Одно из несомненных достоинств новой картины — потрясающе свежие лица девочек, спонтанность их мимики и движений, невероятная киногеничность юных существ, еще не приобретших социальных защитных рефлексов. Ким признается, что участие в таком фильме не могло не травмировать девочек, но считает это нормальным: даже взрослые актеры с трудом восстанавливались после изнурительной, «выматывающей кишки» работы с ним.

Что остается неизменным в его художественном мире — та ключевая роль, которую играет пейзаж. Как правило, это река или озеро. Пространство действия для Ким Ки Дука всегда приоритетно. Он обычно выбирает замкнутые, влажные пейзажи. Говорит: «Они несколько депрессивны, ибо таков мир, если заглянуть под его поверхность. Они могут показаться абстрактными, но на самом деле очень похожи на те, что нас окружают в повседневной жизни. Еще я люблю, чтобы рядом была вода — не важно, река или озеро. Это придает мне чувство покоя и в то же время тревоги, волнения».

При всей узнаваемости художественной системы Ким Ки Дука на этот раз фильму недостает чего-то важного и, может быть, главного — эмоционального объема и баланса. Он то срывается в истерику, то в умствования. Этот режиссер всегда раздираем двумя трудно совместимыми установками — художественным перфекционизмом и моральной (политической) бескомпромиссностью. Обычно он достигал одного из этих полюсов и на него опирался. В «Острове» ему удалось основаться на обоих. «Самаритянка» — пример того, как, балансируя между эстетизмом и радикализмом, режиссер в итоге создает противоречивое и несовершенное произведение. Однако говорить, что он «халтурит», могут люди, чувствующие не глубоко и не тонко.

СТАС ТЫРКИН

Ропот сердца

Добьемся хороших законов, и мы научимся обходиться без религии.
Маркиз де Сад

Если верить немецкому таблоиду Bild, некая Сибель Кекилли — начинающая актриса, сыгравшая главную женскую роль в победившем на Берлинале в этом году фильме «Головой о стену», — до своего заметного кинодебюта усердно снималась в тяжелом порно с легкими извращениями знаменитой студии «Магма». В картине Фатиха Акина немецкая турчанка изобразила другую Сибель — девушку, из кожи вон лезущую, чтобы выбраться из-под опеки родителей, правоверных мусульман, и предаться на свободе радостям нормальной порочной жизни. Экранной Сибель для достижения цели приходится сочетаться фиктивным браком с малахольным великовозрастным панком, в котором ее прельщает лишь одно — турецкое происхождение. Альтернативный способ вырваться из удушающих объятий хорошей мусульманской семьи только один — перейти в мир иной, что и пытается сделать героиня, регулярно вспарывая себе вены. Карьера реальной Сибель — прямиком из ночного кошмара ее родителей — хорошая иллюстрация физического закона о том, что действие равно противодействию. Позор и геройство в одном флаконе.

«Нежный поцелуй» ***(Ae Fond Kiss)***
Автор сценария **Пол Лаверти**
Режиссер **Кен Лоуч**
Оператор **Барри Экройд**
Художник **Мартин Джонсон**
Композитор **Джордж Фентон**
В ролях: **Ева Бертистл, Атта Якуб и другие**
Sixteen Films, Bianca Films, EMC, Tornasol Films
Великобритания—Италия—Германия—Испания
2003

Протагонист новой картины Кена Лоуча «Нежный поцелуй», пакистанский юноша Казим, настроен далеко не столь радикально. В отличие от обеих Сибель, он конформистски ведет двойную жизнь. Дома оказывает почтение смешным и трогательным предкам, говорит с ними на пенджаби и, не в си-

лах перечить их решению, готовится к женитьбе на кузине с красивым именем Жасмин, каковую для него выписывают непосредственно из Пакистана. Вне родительских стен служит диджеем в самом модном в Глазго ночном клубе, мечтает о приобретении собственного, говорит по-английски с аутентичным шотландским акцентом и состоит в связи с ирландкой и католичкой Роизин, которой по выходным показывает высокий класс орального секса.

От Роизин (мы, без сомнения, еще услышим о молодой актрисе Еве Бертистл) предстоящую женитьбу он скрывает, заставляя ее прятаться под сиденье автомобиля, когда тот въезжает в «мусульманский» квартал. О том, чтобы в открытую перечить родителям, и речи нет. Исполнитель роли Казима Атта Якуб (манекенщик и студент-менеджер) рассказывал: «Я четыре года встречался с белой девушкой, но всякий раз, когда навстречу нам шел человек с бородой, инстинктивно отдергивал от нее руку. Никак не мог выкинуть из головы, что за мной наблюдают соседи. А потом случилось 11 сентября, и все стали допытываться, мусульманин ли я. Среди друзей у меня были и белые, и азиаты, но теперь мне более комфортно с последними. Только они понимали, что произошло».

Постоянного сценариста Лоуча Пола Лаверти идея сценария для новой картины посетила в связи с антимусульманской кампанией, повсеместно развернувшейся после трагедий в Нью-Йорке. Не удовлетворившись участием в коллективном проекте «11.09.01», где о судьбе американского пакистанца поведала Мира Наир (герой ее короткометражки, основанной на реальном случае, — молодой мусульманин, пропавший без вести 11 сентября; атмосфера нетермимости сгущается над его семьей, пока не выясняется, что парень погиб под завалами, спасая людей), в «Нежном поцелуе» Лоуч и Лаверти благородно дедемонизируют мирных мусульман-иммигрантов и в особенности их настойчиво преодолевающих национальные традиции детей.

С самим Казимом все ясно. Родители вполне прелестны, особенно смешно лепечущий по-английски отец, положивший жизнь на то, чтобы вызволить детей из нищеты третьего мира, дать им достойную жизнь, а теперь вот женить и флигель к дому пристроить, чтобы жить-поживать дружно всем вместе, одной гомогенной большой семьей. В его настойчивом нежелании отпускать детей на свободу (младшая сестра Казима безуспешно рвется в Эдинбург учиться, как будто в Глазго учиться нельзя!) не больше дикости, чем в процедуре выдачи сертификатов «морального соответствия», которую проходит учительница музыки Роизин, чтобы быть допущенной к преподаванию в католической школе.

Отказ священника выдать Роизин упомянутый сертификат, поскольку «она живет во грехе» (своим антиклерикальным накалом эта короткая сцена заставляет вспомнить о праведном пафосе «Сестер Магдалены», снятых бывшим актером Лоуча Питером Мулланом), влечет за собой увольнение ее с работы. Ощутив себя в кольце непроходимого религиозного мракобесия (директор школы оплакивает уход отличного специалиста, но с существующей системой поделать ничего не может, так же как пассивный Казим — с многовековой традицией родительского диктата), героиня тем не менее отказывается верить в то, что в европейской стране в начале XXI века из этой ситуации нет выхода.

Название картины — Ae Fond Kiss — Лоуч и Лаверти позаимствовали из стихотворения Роберта Бёрнса. Самуил Маршак перевел его как «Расставание». Стихотворение шотландского поэта — печальная песнь о предстоящей разлуке. Причины расставания не названы, но, по-видимому, фатальны: «Ae fond kiss and then we sever; Ae farewell, and then for ever!» («Поцелуй — и до могилы мы простимся, друг мой милый»). Но только на первый взгляд кажется, что лирический герой Бёрнса мазохистски заходится в своем отчаянии. «Ропот сердца отовсюду посылать тебе я буду», — обещает он нежной возлюбленной. «Ропот сердца» вызван необратимостью приговора любов-

никам, вынесенного, как видно, злым роком или неправильным положением вещей, и против них и направлен: «В ком надежды искра тлеет, на судьбу роптать не смеет. Но ни зги передо мною. Окружен я тьмой ночною». Любовь мусульманина и католички в сегодняшнем мире, словно в средневековье, расколотом религиозной нетерпимостью, казалось бы, тоже обречена по определению, но Лоуч решительно не приемлет упаднических настроений поэта-земляка. На берлинской пресс-конференции он призвал собравшихся к большей критичности по отношению к религии «и в особенности к фундаментализму»: «Мы должны бросить вызов религиозным доктринам!» (Этот пламенный призыв потонул в бурных аплодисментах.) Какие бы препятствия ни возникали на победоносном жизненном пути трудящегося, стремящегося, живого человека, с ними необходимо бороться, их нужно преодолевать! Как? Личным усилием, отчаянным индивидуальным порывом без оглядки на общепринятые нормы, призванные лишь ограничивать свободу современного отдельного человека, больше не ощущающего себя винтиком ни родового, ни религиозного целого.

«Нежизненный» хэппи энд социальной сказки Лоуча призван показать не «как есть» в современном мире, где всех мусульман стригут под одну гребенку, а в Воронеже режут студентов из Африки, а «как должно быть» и, хотелось бы верить, обязательно будет. Однако искренний оптимизм режиссера («Процесс ассимиляции рано или поздно закончится, каким бы болезненным он ни был. Хэппи энд казался мне подходящим для этой истории») невозможно спутать со следованием законам соцреализма, в чью задачу всегда входило навязывание сопротивляющейся реальности хороших примеров для подражания. Лоуч не был бы одним из самых уважаемых мастеров современного кино, если бы это было иначе. Окажется ли справедливым его утешительный социальный прогноз, покажет время, а пока ясно одно: многие фильмы Берлинале-2004 зафиксировали не только крах консервативных исламских ценностей в умах подвергнувшейся (тлетворному) влиянию западной цивилизации молодежи, но и общий кризис религиозной морали как таковой. В мире, где даже почти непорочно зачавшая колумбийская дева Мария, не моргнув глазом, становится «мулом» для перевозки в желудке наркотиков (молодого режиссера фильма «Мария милосердная» Джошуа Мортона рецензенты окрестили преемником Кена Лоуча), опрометчиво требовать даже от искренне верующих современных молодых людей соблюдения немилосердных древних традиций праотцов и отживших средневековых догматов.

Как написал Ли Маршалл из Screen International, «Нежный поцелуй» едва ли войдет в чью-либо тройку любимых картин Кена Лоуча, однако приличные для артхаусного кино сборы ему гарантированы: «Для левака-синефила в Италии и во Франции просмотр нового фильма Лоуча — такая же святая обязанность, как исповедь для преданного католика». Проблема лишь в том, что католики нынче уже не те. Как, к счастью, и мусульмане. И частично в этом виноват сам Кен Лоуч.

АНТОН ДОЛИН

Белоручки и рукодельницы

Один из самых сильных, цельных и оригинальных фильмов Берлина-2004 — вторая картина молодой датчанки Аннетте К. Олесен «В твоих руках» — уехал из Германии без единого приза. Ситуация, когда лучшие конкурсанты кинофорума остаются с пустыми руками, уже не нова: даже за последний год она встречалась неоднократно. В некоторых случаях, однако же, решение жюри можно оправдать. К примеру, «Догвиль» Ларса фон Триера был чересчур авангардной и полемичной работой, что раздражило беспристрастных каннских судей, а «Плачущий луг» Тео Ангелопулоса (кстати, тоже, как и «Догвиль», первая часть будущей трилогии), вероятно, отвратил берлинское жюри излишним академизмом. Фрэнсис Мак-Дорманд и ее соратники намеренно награждали молодых и перспективных, оставляя классиков за бортом. Только ведь Олесен относится именно к таким молодым, и недаром ее предыдущую работу, трагикомедию «Мелкие неприятности», в 2002-м отметили призом «Голубой ангел» за лучший европейский фильм. «В твоих руках» не в пример ярче, и, кажется, отборочная комиссия, заранее, до объявления остальной программы, сообщившая с триумфальной интонацией об участии Олесен в конкурсе, тоже так считала. Вдобавок нельзя забывать, что с самого начала движения «Догма» в Берлине его отмечали призами: достаточно вспомнить «Последнюю песнь Мифунэ» Сёрена Краг-Якобсена и «Итальянский для начинающих» Лоне Шерфиг. Что же случилось на этот раз? Пожалуй, правы скептики: решающим стал осточертевший фестивальному истеблишменту лейбл «Догма 95» в начальных титрах. Всё, хватит «догматиков», они свое отполучали.

Парадокс в случае Олесен показателен. Два с лишним года назад она, с молчаливого согласия своих

«В твоих руках» *(Forbrydelser)*
Авторы сценария **Ким Фупс Окесон, Аннетте К.Олесен**
Режиссер **Аннетте К.Олесен**
Оператор **Бойе Ломхольдт**
Композитор **Иеппе Каас**
В ролях: **Анн Элеонора Йоргенсен, Трине Дюрхольм, Николай Коперникус, Соня Рихтер и другие**
Zentora Productions ApS
Дания
2003

продюсеров (компании Ларса фон Триера Zentropa Entertainment, ни больше ни меньше), отмежевалась от «Догмы»: «Мелкие неприятности», поверхностно напоминавшие фильмы датского манифеста, идеологически и методологически восходили к иному источнику — импровизационному стилю британца Майка Ли. Итогом стало произведение компромиссное, удобоваримое, но уж больно приторное; меру вкуса и юмора, присущую фильмам Ли, Олесен соблюсти не удалось. Однако же ее «симпатичное» — по-другому, увы, и не скажешь — кино понравилось берлинскому жюри. С тех пор Олесен повзрослела и многому научилась. Она поняла, что победа Майка Ли над тем же фон Триером в 1996-м в Канне («Секреты и ложь» взяли «Золотую пальму», а фильму «Рассекая волны» пришлось удовольствоваться вторым местом) была историческим недоразумением, и выбрала новые образцы для подражания.

«В твоих руках» — подлинная, дипломированная «Догма». В специальном заявлении-манифесте соавторы, Олесен и сценарист Ким Фупс Окесон (он же писал «Мелкие неприятности»), заявляют, что решили покинуть территорию комедии, осваиваемую «догматиками» до сих пор, и обратиться к трагедии. В этом якобы и новизна концепции. В реальности, разумеется, Олесен и Окесон попросту вернулись к истокам движения: и «Идиоты», и «Торжество» были драмами на грани трагического, а «Король жив», несмотря на хэппи энд, прямо восходил к «Королю Лиру». Так что мало удивительного в том, что более талантливый и зрелый второй фильм молодой постановщицы был проигнорирован и основным жюри, и критиками из ФИПРЕССИ, и даже жюри экуменическим, хотя околорелигиозная тематика, казалось бы, должна была обеспечить картине внимание последнего. Вышло так, что «В твоих руках» повторил судьбу некоторых своих предшественников — например, слишком бескомпромиссных «Идиотов». В то же время чем-то напоминающий «Мелкие неприятности» вполне посредственный фильм другого скандинава — шведа Бьёрна Рунге — «Рассвет» собрал внушительный урожай призов.

В 2002-м жюри Берлинале возглавляла женщина — независимая, но сентиментальная Мира Наир, она и наградила «Мелкие неприятности» «Голубым ангелом». В 2004-м женская составляющая в жюри была еще больше — с учетом главенства Фрэнсис Мак-Дорманд прекрасная половина оказалась сильнейшей. Однако «В твоих руках» — не столько «фильм для женщин», сколько «фильм о женщинах», и не исключено, что именно отвага авторов в развитии некоторых табуированных тем (материнство, религия и т.д.) отвратила от него судей.

Переход Аннетте К. Олесен в «догматическую» церковь — шаг идеологический, имеющий минимальное отношение к эстетике. В конце концов, сегодня кино, снятое с соблюдением всех правил манифеста, мало отличается от среднестатистической независимо-социально-житейской драмы, снятой в любой европейской стране. Олесен присоединилась к «сестрам» — женщинам-режиссерам, отвергшим традиционные мелодраматические пути во имя новой, более жесткой, откровенной и психологически достоверной киностилистики. «Итальянский для начинающих» и «Вилбур хочет покончить с собой» Лоне Шерфиг, «Открытые сердца» Сусанны Биер проторили этот путь — Олесен пошла за ними следом. Поэтому «В твоих руках» представляет лучших актрис «догматической» школы: Анн Элеонора Йоргенсен играла неврастеничную парикмахершу в «Итальянском для начинающих», Соня Рихтер совсем недавно дебютировала в «Открытых сердцах», Трине Дюрхольм участвовала в «Величайших героях» и «Торжестве» Томаса Винтерберга. Нельзя не упомянуть и о замечательном «чувствительном милиционере» Николае Коперникусе, герое таких хитов датского проката, как «Скамейка» и «О'кей», а также о двух актерах из «Идиотов» — Йенсе Альбинусе в роли «злого полицейского» и Хенрике Припе, который опять сыграл доктора. Подобный ансамбль, прошедший выучку на нелегкой ниве «Догмы», обеспечил фильму редкостный уровень актерской достоверности, который в современном кинематографе мало кому доступен, кроме датчан.

Знаменательно то, что вышеупомянутые «женские-неженские» фильмы Шерфиг, Биер и самой Олесен были поставлены на студии Zentropa.

Ларс фон Триер, когда-то заявивший, что снимает «гетеросексуальное» кино, сделал немало для эмансипации женщин в кинематографе: недаром его неосуществленный замысел с запуском порнографической «линии» был связан с поиском женщин-режиссеров, которые хотели бы попрать извечную иерархию, царящую в области «кино для взрослых». В собственных фильмах — от «Королевства» в 1994-м до «Танцующей в темноте» в 2000-м — фон Триер неизменно поднимал тему эксплуатации женщин обществом, а в 2003-м в «Догвиле» его героиня «созрела» для ответных действий. Наследуя фон Триеру, Олесен в своей картине рисует картину мира, состоящего фактически из одних женщин: действие происходит в женской тюрьме, куда приходит работать главная героиня. Ее супругом, врачом, а также парой мужчин-охранников и ограничивается присутствие «сильной половины» в фильме. Превалирование — прежде всего идеологическое — женщин над мужчинами заявлено с самого начала: будучи выпускницей теологического факультета, героиня приходит в тюрьму на место заболевшего капеллана, то есть берется за мужскую (в привычном понимании) работу.

Населенный женщинами универсум существует между двумя крайними полюсами. Первый воплощает миролюбивая брюнетка Анна (Анн Элеонора Йоргенсен), которая обладает всем, что необходимо — любовью мужа, профессиональным признанием, — и, несмотря на заверения докторов в ее бесплодности, стремительно растущим животом. Воплощение второго — таинственная блондинка Кате (Трине Дюрхольм), которая, напротив, всего лишена: она не только заключена в «одиночку», но и действительно одинока, вызывает неприязнь у товарок и недоверие у персонала тюрьмы. Напряжение и взаимодействие между двумя полюсами обеспечено мистическим даром, которым — как верят другие заключенные — обладает Кате: именно она первой сообщает Анне о ее почти невероятной беременности. Дар спрятан в ее руках — наложением рук Кате может творить чудеса. Впрочем, прямых подтверждений тому не было, кроме вроде бы излечения девушки Марион от наркозависимости.

Можно было бы заподозрить в картине отголосок «Зеленой мили» Стивена Кинга и увидеть в Кате святую, случайно попавшую в застенок, однако же вина ее вполне реальна, а способность к чудотворчеству, напротив, не доказана. По мере того как первая героиня теряет свои преимущества (например, ее будущий ребенок оказывается под угрозой возможных аномалий), вторая их приобретает (она набирает авторитет в тюрьме, в нее влюбляется мягкосердечный охранник). Неминуемое немое противостояние между той, которая должна будить в людях «легальную» веру, хотя не обладает ею сама, и той, в которую верят помимо ее воли, разрешается брутальной кульминацией.

Истории о «чуде, в которое не верили» — целая кинематографическая традиция, имеющая богатый бэкграунд и в датском кино: достаточно провести линию от одного шедевра — «Сло́ва» Карла Теодора Дрейера к другому — «Рассекая волны» Ларса фон Триера. Знакомый с традицией зритель с самого начала понимает, что какой бы скепсис ни излучали персонажи фильма, в волшебство лучше поверить, чтобы в финале не было стыдно за собственную приземленность. («Слово» и «Рассекая волны» способны произвести на неопытную публику именно такой эффект.) Аннетте К. Олесен показывает чисто «догматическую» непримиримость: подтверждения чуду зритель не получает даже постфактум. Абсолютно безнадежное разрешение интриги сродни знаменитому финальному аккорду «Танцующей в темноте» — своего рода антикатарсису, который не оставляет ни малейшего просвета на уровне интриги, но действует на эмоции зрителя при помощи иных инструментов. В обоих случаях это музыка, звучащая на титрах (у фон Триера — относительно «попсовый» романс Бьёрк, у Олесен — скупая тема, исполненная на трубе). Игра на чувствах — небольшая итоговая спекуляция, необходимая для того, чтобы человек в зале почувствовал свою личную ответственность за героев придуманной трагедии. Ход, который, как выясняется, может себе позволить не только признанный гений, но и его одаренный ученик. Точнее, ученица.

ЗАРА АБДУЛЛАЕВА

Рабочая версия

Он… ждал от врача и от слесаря, не отделяя, по существу, одно от другого, удивительных свершений.
Франц Кафка. «Превращение»

Защитник рабочих и задрипанных маргиналов, Кен Лоуч подвел своих поклонников в Берлине, где был показан его последний фильм. Обратившись к национальному конфликту, Лоуч вписал консервативных пакистанцев (из Глазго) с их свободолюбивым отпрыском, нарушающим ритуальную этику, семейные устои ради рыжей шотландки, в общеевропейский мейнстрим. Но проиграл новейшим социальным активистам благодаря банальностям драматургии и внезапному благодушию. Точнее, комфортной развязке, не совсем уместной в критическом реализме английского социалиста.

Поэтому моя теоретическая надежда возлагалась на фильм с немодным названием «Слесарь» (программа «Панорама») Брэда Андерсона, молодого и модного американского режиссера из независимых, завсегдатая Санденса, фаворита Variety, зрительских симпатий и жюри фестиваля в Довиле («Следующая остановка: Страна чудес», 1998). К тому же этот «Слесарь» оплачен испанским продюсером и снят в Барселоне. Романский припек обещал «прибавочную стоимость», прививку хоть какого-то «дичка» и нелинейные реакции.

Действие психотриллера «Слесарь» происходит в условной — реальной, впрочем, как сон, как свинцовое инферно, — индустриальной зоне у черта на куличках. Она просвечена мрачным неестественным колоритом, одушевлена

«Слесарь» ***(The Machinist)***
Автор сценария **Скотт Алан Косар**
Режиссер **Брэд Андерсон**
Операторы **Ксави Хименес, Чарли Химинес**
Художник **Ален Бэне**
Композитор **Рок Баньос**
В ролях: **Кристиан Бейл, Дженнифер Джейсон Ли, Аитана Санчес-Гийон**
Filmax Entertainment
Испания
2003

физически измочаленным протагонистом, сохранившим, однако, бешеный жизненный тонус.

Его зовут Тревор Резник (Кристиан Бейл). Он работает на заводе. Дико истощен, его плоть угасает. Внешне он — жертва Освенцима, но не из-за еврейского происхождения, хотя штамп «еврея-вредителя» Андерсон внедрит-таки в фильм. Измучен и не будничной рутиной у станка. А длинной бессонницей, в которой жизнь человеческого тела и вторгшихся в него духов, похитителей сна, отчуждает и личность рабочего, и его место в сообществе. Неизъяснимый страх съедает его тело и душу. Но причина агрессивного сомнамбулизма неведома до самого финала ни герою, ни зрителям, мыслящим по привычке причинно. «От бессонницы еще никто не умирал», — ободрял берлинских зрителей режиссер. (Даже сам доктор Джекил, обрекая себя на бессонницу, тоже не думал, что человек может так долго не спать.) А сценарист Скотт Алан Косар, написавший «Слесаря» еще будучи студентом киношколы U.C.L.A., признался не только в чувстве ужаса, нагрянувшем после смерти его матери, но и в навязчивой идее: разведать, что же таится или может скрываться там, внутри, под засаленной прозодеждой рабочих, в заманчивой поэзии негламурных индустриальных пейзажей. Назвав Достоевского и Кафку своими предтечами, он задал простодушный и нерасхожий вопрос, давший импульс сценарию: «Случаются ли у слесарей экзистенциальные кризисы?»

Выходит, что пролетарии представляются калифорнийскому студенту некими зомби, пришельцами. И — для проверки их человечности — он сделал Резника безумцем. А его плотью, лишенной романтической тени, накачал слесарева двойника. Брэд же Андерсон разобрался с рабочим, чужим среди товарищей по цеху, с помощью собственных впечатлений, которые приобрел в экспрессионистских хоррорах, фильмах Поланского, Хичкока etc. Кроме вполне абстрактного еврейства героя с говорящей фамилией он не забыл ввести и другие штампы, в частности, проститутку Стиви (Дженнифер Джейсон Ли), привечающую измордованного душевно-телесными ранами Резника. При этом у реальной Стиви тоже есть двойник — Мари (Аитана Санчес-Гийон). Одна лечит его тело, другая — душу. Мари — официантка в кафе аэропорта, куда каждой бессонной ночью Резник приходит, чтобы поговорить, не забыв заказать неизменные кофе с тыквенным пирогом, к которым он не притронется, и оставить двадцать долларов («сдачи не надо»). Так Резник, догадаемся позже, «оплачивает» свое — пока не осознанное, поскольку завис в шоке, — преступление (а в конце мы узнаем, что он задавил ее сына). Так по-простецки надрывно герой вытесняет причину бессонницы. Потом он приглашает Мари домой, а она просит сводить ее в кино. Потом мельком покажется в руках Резника книжка. Кто подсунул ему «Идиота»? Что сей сон значит? Потом с сыном Мари — ожившим мертвецом, как это станет ясно задним числом, Резник отправится в Луна-парк, где в комнате страха — по пути в ад, но также по дороге к спасению — мальчику станет плохо, но мать не вызовет неотложку, потому что он эпилептик «и такое бывает».

Итак, Резник — преступник, бежавший с места ДТП, после того как этого мальчика переехал. С тех пор маньяк-жертва, не распознавший в себе убийцу, ищет, как завороженный, своего мучителя-искусителя, призрака во плоти. Ищет, как сыщик, и сходит с ума, пока не избавится от наваждения, как другой известный сыщик от головокружения.

При этом «Слесарь» — фильм не претенциозный и совсем — в обход всех клише — не выспренний. Три, по крайней мере, обстоятельства вызволяют его из глуповатой ловушки «экзистенциального хоррора — триллера для бедных». Первое связано с тем, что «Слесарь» сверлит своим страхом не дуэльное расстояние между «добром и злом», но между «телом и душой». Что зрителю не удается уснуть в силу не устаревающей эмоции типа «мне жизнь привиделась страшней, чем страшный сон». Грегор Замза, превратившись в жука, выдыхал: «Это не было сном». А тощий Резник как бы отда-

ет свои соки и крылья пригрезившемуся двойнику — светлокожему корпулентному негру Ивану (русский и еврей — братья навек), при виде которого замешкался, а его напарник по цеху лишился руки, попавшей под колеса машины-станка. Резнику видится, что Иван носится за ним на красном «Понтиаке», что он умыкает сына Мари, что он любовник Стиви... Резник изнывает от его побоев, но, убивая Ивана и раскатывая ковер, чтобы выбросить большое тело противника в море, трупа не обнаруживает. Так фильм начинается, и перед самым финалом этот кадр повторяется, удостоверяя, что Резник резал себя по живому, после чего сдался полиции, став человеком, который слишком много узнал о себе, но излечился и отправился прямо в тюрьму. Так «форма умирает с содержанием», — сказал бы Набоков. Так выпрямляется состояние жертвы, отождествившей себя с преступником, наказавшим себя долгой бессонницей, глюками, помрачением жизни.

Второе обстоятельство обеспечил Кристиан Бейл, похудевший за время съемок на двадцать пять килограммов. В финале картины — эпизод перед катастрофой — он едет за рулем вполне еще в теле, без признаков анорексии. Бейл играет упоенно, беспощадно, с первого вздоха до последнего взгляда, будто он действительно (а не только по сюжету) «Иван», помнящий о родстве с бывшими русскими и лучшими американскими артистами. «Холодный кипяток» его исполнительской манеры ничего общего с горячечным бредом не имеет. Он сохраняет тревожное равновесие между скелетной синюшностью своего теловычитания и параноидальной витальностью — глаз не оторвать. Резкий рывок после «Американского психопата», где Бейл сыграл крепкого яппи, поклонника всего эксклюзивного: он умащал кожу лосьонами, гелями, масками, защитными кремами, тонизировал тело массажами-тренажерами, спал на простынях от Черутти, а в промежутке между явью и сном убивал блондинок, брюнеток и всех кого ни попадя электропилой. И на вопрос про «откуда мешок», в который он труп очередной запрятал, отвечал: «От Жан-Поля Готье». Но после признания в совершенных преступлениях почему-то «никакого катарсиса не ощутил». Надо полагать, в связи с болезненным, как известно, состоянием американского общества в пору рейгановского правления (времени действия фильма).

Андерсон тоже попытался (хорошо, что всего лишь в пресс-релизе) спекульнуть постсентябрьским американским синдромом. Но внутри «Слесаря» этим посланием человечеству не пахнет.

Тело самого актера и его героев становится для Бейла то другом его, то врагом, заставляя зрителей задуматься о секретах и приветах психофизики человека. Хоть речь идет о нью-йоркском высшем свете 80-х, хоть о пролетарии эпохи терроризма. У Андерсона Кристиан Бейл играет персональную историю — для разнообразия слесаря — без глубокомысленных или спародированных социальных отсылок. Этот ординарный и неодномерный человек бунтует, как кажется почти все время, без причины, а не против совета директоров завода и не за перманентную революцию. Но ввергнутый в собственный ад, этот маньяк (а не монстр и не серийный убийца с намеком на фрейдистские пошлости, как героиня Шарлиз Терон, которая для этой роли, наоборот, сильно поправилась), сам в себе, не читая Рембо, открывает: «Я — это другой». И — сон свой теряет.

Ну а третье обстоятельство реального саспенса «Слесаря» и его героя — в фантастическом изображении этого «театра теней», где ушибленный подсознанием «идиот» — случайный убийца эпилептика — проявляет на широком экране изгибы своих неподдельных фантазмов и заражает сугубо частным кошмаром. Который время от времени заводится то «в истерзанной утробе души» Голядкина, то слесаря из ниоткуда под именем Тревора Резника, то в воображении пражского еврея. То в сердцах простых киноманов, которых пугают, а им не страшно. Насмотрелись...

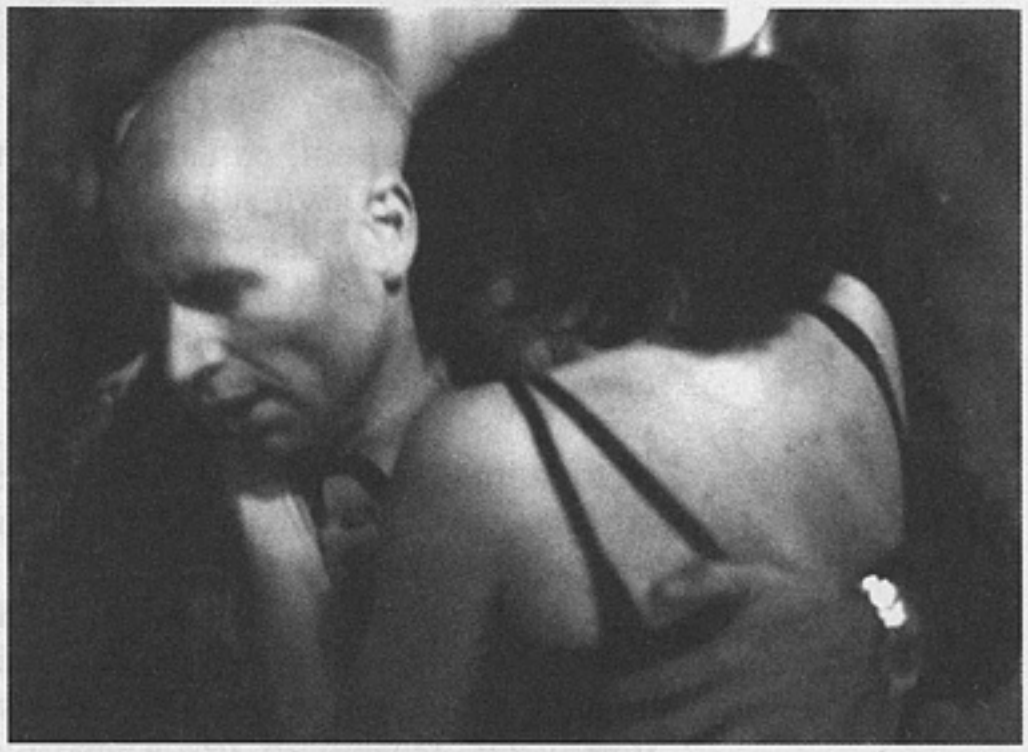
ЕЛЕНА ПЛАХОВА

Тяжесть тела, или Инсталляция по-итальянски

Одной из центральных тем Берлинского фестиваля стала жестокая телесная манипуляция. Шарлиз Терон сыграла американского «монстра», женщину-убийцу, которая, прежде чем уничтожать других, разрушила саму себя — и душу, и тело. Правда, нам дали уже готовый результат: выпирающие зубы, тяжелая поступь, тяжелый взгляд. Нам не показали, что́ именно героиня сделала со своим телом. И все равно реклама растиражировала по всему миру «актерский подвиг»: обольстительная Терон вставила темные контактные линзы и набрала весу тридцать фунтов, то бишь тринадцать с половиной килограммов.

Голливуд помешан на радикальных физических метаморфозах со времен «Бешеного быка». Роберту Де Ниро недостаточно было внутренне перевоплотиться «по Станиславскому» или даже по Ли Страсбергу, актер к полному восторгу публики предъявил свою способность раздуться, как резиновая кукла, а потом сдуться опять. И сегодня, когда в Берлин заезжали звезды из «Холодной горы», их спрашивали в первую очередь о том, на сколько похудел Джуд Лоу, как удалось Рене Зельвегер балансировать между ролями костлявой Рокси из «Чикаго» и пышечкой Бриджит Джонс. И Николь Кидман, казалось, в этом году проиграла оскаровские гонки только потому, что ей нечего было предъявить из арсенала физических волшебств: ни искусственного носа, ни, предположим, отросшей задницы (часть тела, которой, как мы теперь знаем, больше всего гордится другой виртуоз горячего актерского цеха — Джек Николсон).

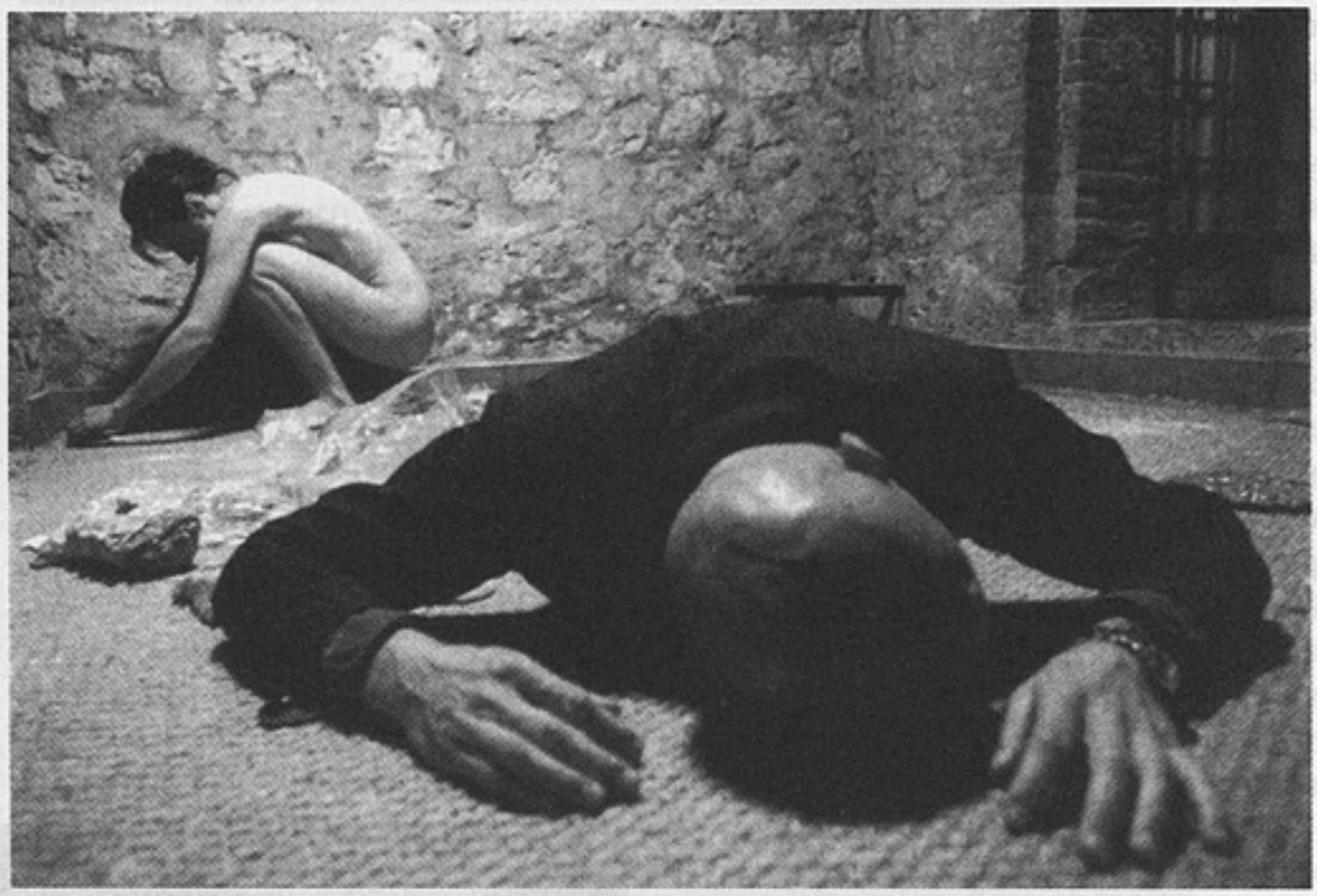
Культ бестелесных топ-моделей — этих подвижниц общества



«Первая любовь» *(Primo amore)*
Авторы сценария **Маттео Гарроне, Массимо Гаудиозо, Виталиано Тревизан**
Режиссер **Маттео Гарроне**
Оператор **Марко Онорато**
Художник **Паоло Бонфини**
Музыка **Banda Osiris**
В ролях: **Микела Ческон, Виталиано Тревизан и другие**
Fandango Srl
Италия
2003

потребления, питающихся травкой и минводой без газа, страдающих остеопорозом и вот-вот готовых рассыпаться в жарких объятиях своих спонсоров, — не мог не привести к рефлексиям по поводу тяжести тела. Одна из таких рефлексий — фильм Маттео Гарроне «Первая любовь».

На этого итальянского режиссера, обязанного своим первым успехом Нанни Моретти (тот присудил приз Sacher короткометражному фильму «Силуэт»), мы обратили внимание еще со времен победы на фестивале в Турине его полнометражного дебюта «Срединная земля». Но особенно впечатлил двухлетней давности «Таксидермист». Гарроне, взяв за основу сюжет



«Первая любовь»

уголовной хроники, разыграл самый фантастический любовный треугольник, который только можно представить: красавец официант, карлик таксидермист и стоящая на пути их счастья заурядная красавица. Зловещий карлик был связан с мафией и в свободное от набивания чучел время помогал фаршировать людские трупы наркотиками. Его тяга к молодому мужскому телу явно отдавала эстетской патологией. Не имея шансов на взаимность, Пеппино (так звали карлика), казалось, вот-вот умертвит объект своей страсти и превратит его в роскошную инсталляцию. И хотя у фильма был другой финал, разлитый в нем саспенс питался именно этим жутковатым ожиданием.

Примерно в то же время, когда появился «Таксидермист», возник скандал с немецким художником, выставлявшим препарированные мертвые человеческие тела и отдельные органы то ли в художественных, то ли в научных целях. Очевидно, что индустрия гламура, производящая из нормальных женщин скелеты, близка, так сказать, эстетике Освенцима, хотя это сходство признают лишь самые смелые, а декларируют лишь самые радикальные.

Фабула «Первой любви», как она изложена в аннотации, кажется идиотской: что-то о мужчине-ловеласе, который любит экстремально худых женщин, склонных к анорексии. Но и сюжет, годный разве что для комедии или глянцевого журнала, и романтическое название обманчивы на самом деле. Это довольно мрачная история об аннигиляции тела.

Ювелирный скульптор Витторио морит голодом свою подружку Соню, которая теряет один за другим большую часть своих пятидесяти семи килограммов и на глазах превращается в скелет. Хорошо это кончиться не может, из идеальных представлений, доведенных до мании, произрастает трагедия. На которой, впрочем, никто не будет рыдать. Тело девушки утрачивает ве-

сомость, освобождается от бренной плоти и, по сути, становится совершенным материалом для искусства, для идеальной инсталляции (будь то скульптура или кинематограф). И тут ждешь, что скелет Сони позолотят и выставят на всеобщее обозрение.

Витторио играет не профессиональный актер, а писатель Виталиано Тревизан, известный в кинематографе тем, что готовит спектакль «Джульетта» по письмам Феллини. Во многом благодаря этому сорокатрехлетнему бритоголовому человеку с удивительным лицом, в постмодернистскую итальянскую картину проникают философские и психологические мотивы Достоевского. Его герой не просто извращенец, а маниакальный «человек с идеями». Будучи золотых дел мастером, он стремится придать совершенную форму своей подруге, отшлифовать ее тело и ее сознание подобно тому, как огонь закаляет и оттачивает золотые изделия, выжигая из них все лишнее.

В роли Сони дебютировала в кино молодая звезда итальянской сцены Микела Ческон. Она награждена премией Элеоноры Дузе, выступала в спектаклях по пьесам Пиранделло и Пазолини, играла шекспировскую Офелию и Нину из лермонтовского «Маскарада». Между прочим, в школе, где она училась, преподавали педагоги из ГИТИСа. А если учесть, что один из сценаристов «Первой любви» Массимо Гаудиозо проходил семинар режиссуры у Никиты Михалкова и что героине неспроста дали имя Соня, можно с полным основанием говорить о внедрении русских традиций в этот сугубо европейский проект. Микела Ческон играет очень сильно и совсем не физиологично — особенно бунт в ресторане, где измученная голодом Соня улучает момент, когда Витторио отвлекся, пробирается в кухню и набрасывается на еду. Впрочем, те, кому это более интересно, могут увидеть в этой актерской работе европейский ответ Голливуду: Микела Ческон, похудевшая для роли на пятнадцать килограммов, сбалансировала признанное всем миром достижение Шарлиз Терон.

Тема отвращения к плоти, некогда начатая Романом Поланским и недавно в наивно-радикальном варианте продолженная Мариной де Ван («В моей коже»), соединяется с отчужденной статикой раннего Антониони. Маттео Гарроне своим предыдущим фильмом «Таксидермист» уже доказал, что умеет делать из патологий кинематографические метафоры, а индустриальные пейзажи использует как проекции души современного человека. В новом фильме он пошел еще дальше.

Для Гарроне, уроженца Рима, всегда огромную роль играет «гений места», где происходит действие. В данном случае герои замыкаются от мира почти буквально в башне из слоновой кости — в старинной башне, окруженной зелеными холмами Венето и выглядящей почти мифологично, как этрусская старина в «Туманных звездах Большой Медведицы» Висконти. Эта область Италии отличается также особым перфекционистским отношением к труду. Работа с золотом — квинтэссенция трудового процесса, в результате которого отсекается все лишнее, бренное и рождается «вечная ценность». Комментарием к этому процессу служит великолепная (отмеченная в Берлине «Серебряным медведем») музыка группы «Банда Осирис» — тревожная, гулкая и напоминающая звон золотых монет.

Герои Гарроне — перфекционисты. Витторио хочет преодолеть тяжесть тела и достичь горних высот духа. Таких идеалистов было немало в прошлом, и все их эксперименты, особенно проводимые не на себе, а на других, плохо кончались для человечества. Такая же участь постигнет и культ бестелесности. Гарроне знает это и смотрит на очередную судорогу цивилизации с нежной горечью.

НЕЯ ЗОРКАЯ

Наконец — шедевр!

В награду за долготерпение, в приз за усидчивость нам, февральской пресс-публике конкурсного зала, выдержавшей унылость экранного фона с вкрапленными в него эпатажными шоками — бритоголовым садистом-маньяком, женщиной-монстром, комплектом всех людских пороков разом или демонстрацией омерзительной технологии наркобизнеса, — совсем близко к концу фестиваля был показан фильм «Трилогия: Плачущий луг» Тео Ангелопулоса.

Лишь только завораживающими кадрами, медлительными, важными, поплыла по экрану хроника малого греческого сообщества, она же некая Одиссея XX века, современный Берлинале поднялся на должную для себя отметку. На уровень былого Берлина, где принимали Антониони, Годара, Фасбиндера.

А то уж совсем грустно становилось. Хотя задиристый «Кампус талантов», азартный кинорынок, словом, «зеленый шум, весенний шум» — дело хорошее.

Правда, не все сидящие в зале подпали под власть идеального артхауса, в плен знаменитого грека. Некоторые ушли. Простим их: фильм длится 170 минут, никак не остросюжетный, не сенсационный, не политкорректный (то, что здесь котируется), из разряда «скучных», но «обаятельный для *тех, кто понимает»,* как по другому поводу пел Булат Окуджава. В данном случае — для тех, кто *понимает*, что такое Кино — «запечатленное время», по Тарковскому, «единство прошлого и настоящего, воображаемое время», по Ангелопулосу. Понимающих, точнее, влюбленных оказалось много — браво, Марлен Дитрих-плац, браво, Потсдамер-штрассе, пространство синефилов!

«Трилогия: Плачущий луг» ***(Trilogia: To Livadi pou dakrisi)***
Авторы сценария **Тео Ангелопулос, Тонино Гуэрра**
Режиссер **Тео Ангелопулос**
Оператор **Андреас Синанос**
Художники **Гиоргос Патсас, Костас Димитриадис**
Композитор **Элени Караиндроу**
В ролях: **Александра Айдини, Никос Поурсанидис, Вассилис Коловос и другие**
Greek Film Centre
Греция—Италия—Франция
2003

Пусть фильм, словно бы рожденный для «Золотого медведя», в список призеров-2004 вообще не попал, это как раз несущественно. Ведь именно в Берлине, еще в 1971 году, на первом Форуме молодого кино был примечен и пригрет безвестный дебютант из Греции, захваченной черными полковниками, с единственной копией своего первенца «Реконструкция» в чемодане. Это была драма греческих послевоенных реэмигрантов, личные судьбы персонажей были сплавлены с актуальными политическими событиями. Европейская кинокритика вскоре, особенно после его эпохальных «Комедиантов», будет называть Ангелопулоса «кинорежиссером Истории», а он сам сохранит благодарность своим крестным по кино, учредителям молодежного Форума Ульриху Грегору и Хайнеру Россу.

В последующие тридцать с лишним лет фильмы Ангелопулоса на Берлинале не попадали, зато он стал постоянным фаворитом и лауреатом Канна и Венеции — ближе к своей приморской балканской ойкумене.

И Москве тоже повезло: на XXII ММКФ в 2000-м, когда он был председателем жюри, на великолепной ретроспективе были показаны его последние творения «Прерванный шаг аиста» (1991), «Взгляд Улисса» (1995), «Вечность и день» (1998). За ними и следует замысел трилогии, первый фильм которой был показан в Берлине.

Первоначально, как рассказал Ангелопулос, автономные части трилогии именовались «Царство и изгнание», «Конец утопии», «Вечное возвращение», но он избрал более земные названия: «Плачущий луг», «Третье крыло», «Возвращение».

Временно́й охват замышленного эпоса велик, как еще у Ангелопулоса не бывало, — от 1919-го до наших дней. Охват пространства — от черноморского российского юга и Фессалоников до Нью-Йорка. Действие первой части — «Плачущий луг» — обрывается в 1945-м, с концом второй мировой войны.

Начало. Залитая солнцем, сияя золотыми православными куполами, кичась бравурным фасадом Оперного театра роскошная красавица Одесса. В советской историографии мы помним крах Антанты, комдива Котовского, под которым белым рафинадом сверкает жеребец, бедняжку Веру Холодную, жертву эпидемии «испанки», и победоносный марш Красной Армии, вступающей в город.

У Ангелопулоса иное. Приближение красных войск (альтернативы нет!) вызывает исход греческого населения — мы и не знали, как велика была в Одессе греческая диаспора. По улицам с чадами и домочадцами, с утлой ручной поклажей подавленно движутся люди в черном. В толпе высвечены двое детей, мальчик и девочка, малолетки, — это Алексис и Елени, будущие герои фильма.

Они неотрывны от среды, «судьба человеческая, судьба народная», по слову еще одного жителя Одессы А.С.Пушкина.

Музыка, всегда столь значительный для Ангелопулоса способ выражения смысла, здесь делает неожиданный для нашего уха вольт: люди словно бы забирают с собой русскую песню «Что стоишь, качаясь, тонкая рябина», она звучит за кадром, подобно плачу. Саундтрек (по-старому — фонограмма) состоит из народных песен, украинских, греческих, и наша «Рябина» будет звучать в самые грустные моменты.

Беженцы толпою на последнем берегу, у края некоей тихой воды. Граница тверди, отражение фигур в водном зеркале — фронтальная мизансцена групповки прямо на камеру, излюбленный Ангелопулосом его собственный «маркированный» экранный прием. Кроме неизбывной красоты контраста он имеет, как и всё у этого художника, глубинный смысл. Это вечное изгнание и вечный путь домой, берег, край, вода, граница — сколько их пересекать на пути к дому вечным странникам! Вот откуда возникает память о Гомере — тема Улисса.

Ангелопулос всегда настойчиво декларирует прямую духовную связь своего народа и своего искусства с Древней Грецией, с античностью: «Мы рождаемся среди ее камней, живем среди ее руин, впитываем в себя ее ми-

фы, она — в нас». Как известно, есть и противоположные точки зрения: века Византии и Оттоманской империи трансформировали греков и в генетике, и в ментальности, хотя они и любят считать себя «детьми Эллады».

Наверное, Ангелопулосу виднее. Во всяком случае, он упорно наводит на «след Атридов» в своей новой трилогии, вдохновленной, уверяет он, навеянной «фиванским циклом» («Царь Эдип», «Семеро против Фив», «Антигона»). А по поводу стартового фильма «Плачущий луг» постоянно отсылает к «Одиссее».

Разумеется, и связь, и «след» на сугубо духовном, можно сказать, метафизическом уровне, но никак — категорически никак — не подражание и тем более не стилизация.

В картинах Ангелопулоса не встретятся ни Фидиевы мраморные складки, ни позы красно- и чернофигурных ваз, ни маски-страшилища, ни просодии и пеаны хора, ни Мандельштамовы «классические шали» — театральный набор той античности, где на фоне дорического портика в пластически эффектных композициях застыли статисты, одетые в хитоны и пеплосы, — нет!

Античность у Ангелопулоса («прошлое в настоящем», «прошлое воображения») внешне сугубо современна, и героем фильма «Взгляд Улисса» становится человек конца XX века, грек-эмигрант, которого играет Харви Кейтел. Никакой костюмировки, все — сюжеты, ландшафты, лица, одежды, манеры, диалоги и прочее — абсолютно современно. Никаких поисков «классической физиономистики». Скажем прямо, южная смуглая популяция его фильма не имеет ничего общего ни с фигурами на фризе Парфенона, ни с атлетами Мирона или Лисиппа.

А стилистика — чистое кино!

Феномен достоверности, документализм, синема-верите, впрямую унаследованные им от учителей по парижскому киноинституту, образуют фундамент поэтического, метафорического, эпического кино. Люмьеровский «трепет листьев под дуновением ветра», никаких смещений и фокусирования, формальных затей. Его соблазны иные: долгие медлительные секвенции, бесстрашная статика лаконичного, разреженного кадра, туманы над дорогой, над морем, над черепичными греческими крышами, где каждая глиняная чешуйка словно бы сохраняет тепло рукомесла — «онтологическая», как сказал бы Базен, высвеченная камерой реальность бытия.

Что же до самой истории, рассказанной в фильме, то это на фоне «Гомерова» XX века рассказ о любящей паре, о том, как Алексис Спирос в пять лет полюбил веселую подружку-беженку Елени и пронес свою любовь до конца — до своей гибели как добровольца американской армии в морском бою под Окинавой в Тихом океане летом 1946 года. Елени остается одна.

Это она — протагонистка, героиня со знаковым именем Елена, ключевым для греческой мифологии. Елена Прекрасная здесь сливается с Пенелопой. В ее биографии, вплетенной в трагедии XX века, как говорит Ангелопулос, он хочет трактовать «эрос, смерть, рождение, мечты, надежды на лучший будущий мир, юность и старость, любовь... Условия человеческого существования, судьбу человека». Выпускница Афинской драматической школы двадцатитрехлетняя Александра Айдини сыграла «возрастную» роль, проведя свою героиню от белого свадебного платья через счастье материнства, разлуку, тюрьму, вдовство. Потерю одного из сыновей и встречу с другим после войны, где ее близнецы, подобно Этеоклу и Полинику, оказались во враждующих станах.

Сценарий Ангелопулос писал вместе с Тонино Гуэррой, своим частым соавтором. Еще одно чудо современного кино: работать с титанами, оставаясь собой... В фильме замечательный текст, вот фрагмент предсмертного письма, посланного Алексом Елени: «Ты наклонилась и простерла ладонь на мокрой траве. Когда ты подняла руку, несколько капель стекли с нее. Как слезы на землю...»

Кончился «Плачущий луг» и вернулся на два дня Берлинале-2004 со своей ординарной тусовкой.

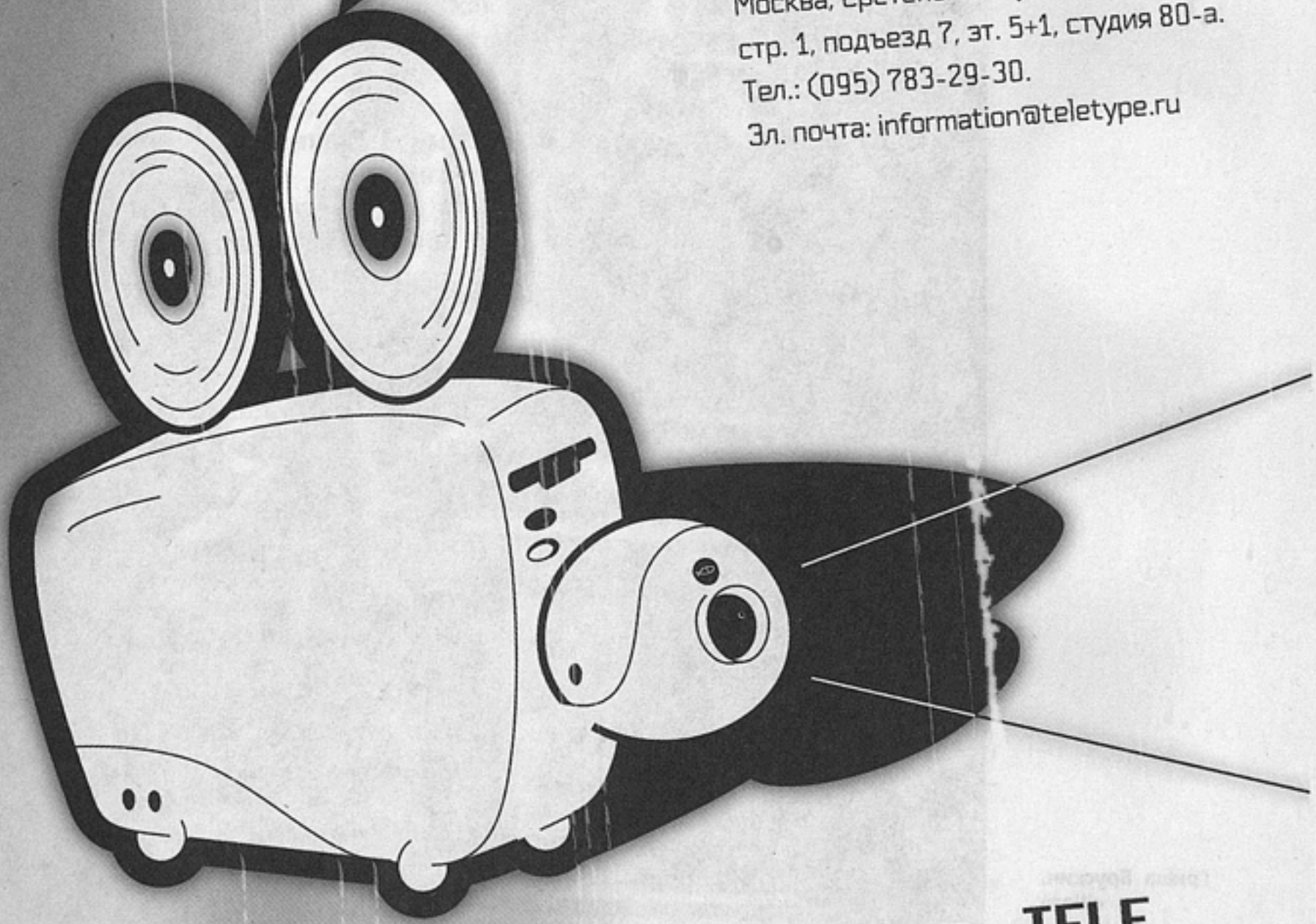
Когда бы грек увидел наши игры!..

Тел.: (095) [illegible]
Эл. почта: information@teletype.ru

ВАЖНЕЙШИМ ИЗ ИСКУССТВ ДЛЯ НАС ЯВЛЯЕТСЯ ИНТЕРНЕТ!

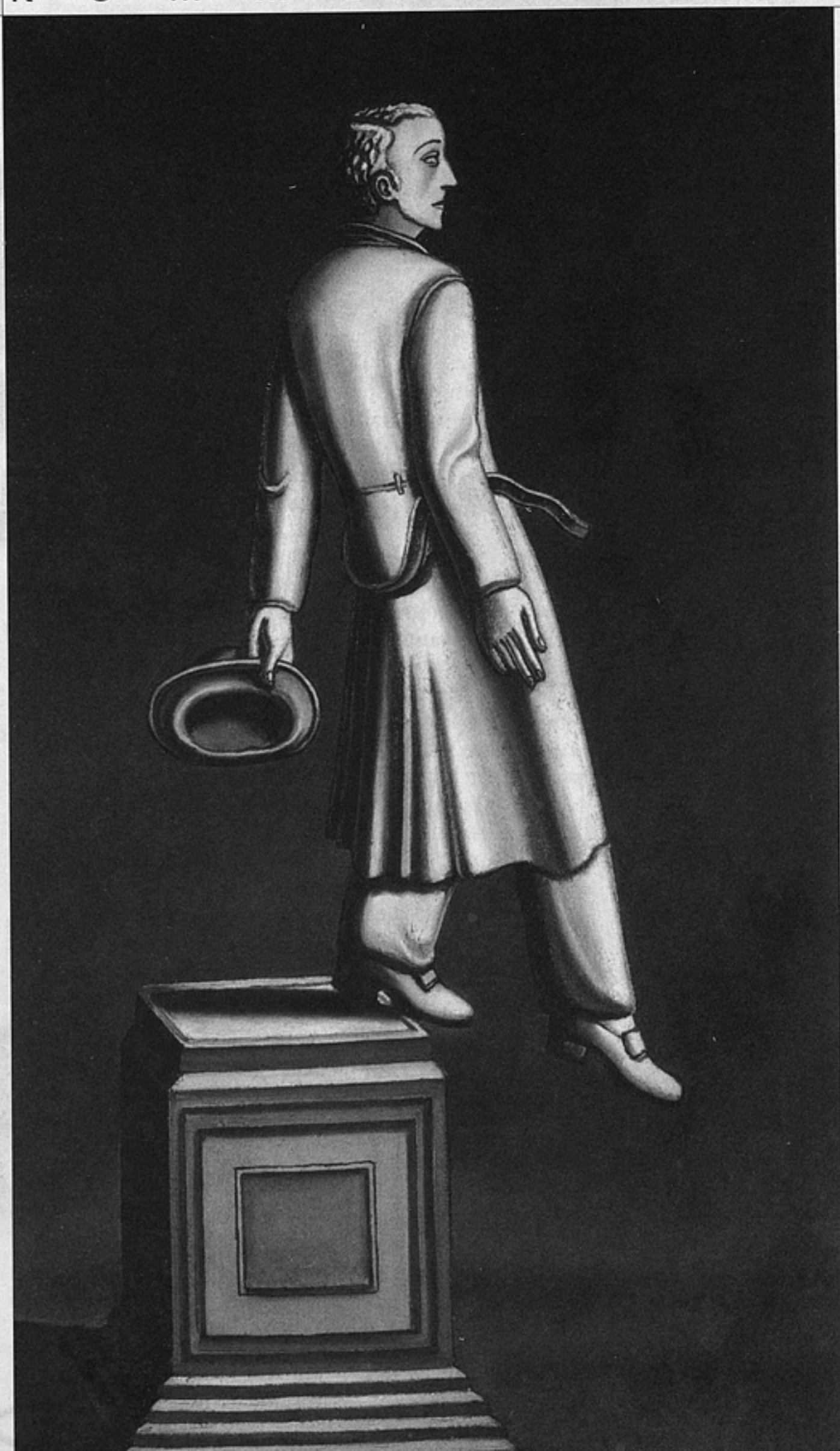
TELE TYPE

www.teletype.ru
Москва, Сретенский бульвар, дом 6,
стр. 1, подъезд 7, эт. 5+1, студия 80-а.
Тел.: (095) 783-29-30.
Эл. почта: information@teletype.ru



TELE TYPE

К О М М Е Н Т А Р И И



Гриша Брускин.
«Шаг»

ДЕНИС ДРАГУНСКИЙ

Горизонт вертикали

Ругать власть глупо. Хвалить — неприлично. Анализировать ее планы — странное занятие. Потому что о своих планах власть предпочитает не распространяться. Власть общается с народом (включая так называемое экспертное сообщество) по преимуществу молча. Жестами. В основном — назначениями и отставками. Это, вообще-то, самое удивительное из того, что мы наблюдаем за последние десять-двенадцать лет. Русский язык поразительно силен и богат, он способен точнейшим образом передавать тончайшие оттенки смысла. Власть, однако, совершенно не пользуется этим национальным достоянием. Вместо того чтобы объявить о коррекции экономической политики и внятно объяснить суть дела, Ельцин назначал в правительство какую-то очень знаковую фигуру с неясными полномочиями. Например, второго первого вице-премьера. В таких случаях принято говорить, что власть «подает знак». Как будто она находится во враждебном окружении и должна общаться со своими тайными друзьями путем перемигиваний и незаметных пиханий ногой под столом. А политики и эксперты эти знаки интерпретируют. «Вот такая загогулина» и «сильный ход президента» — высший уровень вербализации и рационализации государственных концепций.

То, что некоторые называют «концом политики», на самом деле есть «конец дискурса», то есть отмирание политического диалога и вслед за этим атрофия политического мышления как такового. Оно бы и ничего, если бы касалось только политиков и тех, кто вокруг. Но беда в том, что и у всего общества мало-помалу отсыхает язык как общенациональный инструмент коммуникации и рефлексии. И может получиться совсем неприятная вещь — если к власти придет политик, желающий рассуждать, рационализировать, вступать в диалог, то вдруг выяснится, что политический класс совсем разучился выражать мысли словами. Не говоря уже о простом народе, который тратит на сидение у телевизора более шестнадцати часов в неделю (два полных рабочих дня!), утверждая при этом — вернее, из-за этого, — что на чтение книг времени катастрофически не хватает.

Впрочем, не будем драматизировать. Мы все — свободные люди свободной страны, не исключая высших государственных руководителей, а также парламентских политиков и профессиональных аналитиков. Каждый имеет право выбирать нравящийся ему способ общения с коллегами, с подведомственным народом или со средствами массовой информации.

Тем более что власть так или иначе проводит политику, которая удовлетворяет большинство правоспособного населения, о чем свидетельствуют

результаты выборов как парламентских, так и президентских. Правоспособное население в целом активно поддерживает стремление власти навести порядок и укрепить государственность. И это правильно, поскольку укрепление государственности так и остается несбыточной мечтой любого серьезного российского гражданина. Потому что только сильное государство способно защитить права личности и обеспечить нормальную работу рыночной экономики. Хотя есть опасения, что это самое население несколько дезориентировано в своих оценках и ожиданиях. Вспоминается старый анекдот: в Нью-Йорке человек заходит в еврейский ресторан, где китаец-официант общается с ним на идише. Уходя, посетитель говорит хозяину: «У вас отличное обслуживание, даже китаец говорит по-еврейски». «Тссс! — шепчет хозяин. — Он думает, что учит английский!» Сдается, что многие избиратели, глядя на трепетное отношение власти к советской атрибутике, искренне убеждены, что власть нацелилась на возвращение в СССР.

Меж тем власть строит нечто совершенно иное — радикально отличное и от советской государственной системы-принудиловки, и от государства в его современном и несколько рафинированном понимании (то есть института, направленного только и исключительно на обеспечение политических и экономических прав и свобод личности). Что именно строит власть? Это, скорее всего, остается загадкой для нее самой — таков естественный результат программной неразговорчивости. Все замечательные намерения власти в области экономики (снизить налоги, повысить пенсии, уменьшить число бедных, увеличить валовой внутренний продукт) не вписываются в какую-то общую политическую концепцию. То ли вследствие отсутствия данной концепции, то ли из-за ее строгой засекреченности (во что я верю с трудом).

И это печалит более всего. И, разумеется, не из общих политологических соображений: вот вынь да положь программу развития до 2025 года. В советское время программы составлялись и публиковались, и «партия торжественно провозглашала», но в итоге выходил конфуз. Не исключено, что решительное нежелание нынешней власти делать серьезные программные заявления вызвано именно этими воспоминаниями.

К сожалению, концепция государственного строительства ограничена представлениями о «вертикали власти», то есть о достижении приемлемого уровня управляемости. Собственно, это давняя тоска и боль российских владык, начиная с середины XIX века, когда на родные просторы вышел довольно многочисленный и активный служилый народ, имеющий мало общего с холопами Ивана Грозного и верноподданными Екатерины II. Николай I говорил, что Россией правит не он, а двадцать пять тысяч столоначальников. С тех пор число микроправителей огромной страны росло, управляемость же снижалась. Сталинские годы не были исключением — почитайте публиковавшиеся в тогдашней прессе фельетоны Кольцова и Ильфа с Петровым. Бардак и коррупция цвели, потому-то, наверное, народ с таким одобрением относился к ритмическим арестам и казням руководства. Порядка, впрочем, не прибавилось.

Конечно, психологически понятно стремление власти реально править страной, над которой она законно и демократически поставлена именно в целях управления. Однако наиболее серьезной проблемой является отнюдь не «вертикаль власти», а новые весьма драматичные вызовы, которые могут сделать эту вертикаль вообще неактуальной. Вместе с государственной властью в нынешних, пока еще вполне европейских очертаниях и устремлениях.

Речь идет о национальном вопросе в достаточно широком смысле слова. О судьбе российской нации как единого (или дробного, или сложно структурированного?) целого. О снижении рождаемости и росте смертности и, следовательно, об уменьшении численности населения. О физической, социальной и культурной деградации значительной части населения в экономически слабых регионах, особенно в сельской местности. Об иммиграции и об изменении сложившихся этнических балансов, особенно в

больших городах. Наконец, об агрессивной ксенофобии, на фоне которой идут поиски новой национальной идентичности.

Высоко вероятно, что темпы иммиграции в Россию будут расти. Тем более что бизнес в этом смысле проявляет поразительную безответственность. Ему нужна дешевая рабочая сила сегодня, сейчас, а о завтрашних проблемах он не хочет задуматься. Меж тем в наших условиях дешевая рабочая сила — это консервация промышленной отсталости, поскольку большинство вакансий существует именно там, где нужен тяжелый ручной неквалифицированный труд. Власть же действует в режиме «стимул — реакция», причем реакции опять же рассчитаны на сиюминутный эффект.

Но еще десять-пятнадцать миллионов иммигрантов — и Россия станет в принципе другой страной. Можно предоставить иммигрантам гражданские права, защищать их от произвола работодателей и от недовольных «коренных жителей». Но это стимулирует новые и новые волны иммиграции. Можно, напротив, ужесточить и без того жесткое иммиграционное законодательство — тогда они будут въезжать (или входить пешком) в Россию нелегально. В обоих случаях обеспечен взрывной рост ксенофобии и сопутствующего ей насилия. При этом если государство не сможет (или не захочет) подавить погромы, оно потеряет свою главную монополию, свое исключительное право на насильственное принуждение. Если же государство будет с примерной жесткостью наказывать погромщиков, оно рано или поздно будет воспринято как враждебная сила, «ведущая войну с собственным народом».

Уменьшение численности и даже старение населения — не самое страшное, если на этот вызов экономика отвечает форсированным строительством современных высокотехнологичных производств, автоматизированных до всех возможных пределов. По этому пути пошла Япония, которая, кстати, вообще не принимает иммигрантов. Но уменьшение численности населения может стать концом нации, если оно сопровождается деградацией села и малого города, снижением интеллектуального потенциала, увеличением разрывов в качестве жизни между большими городами и периферией. Нет такой вертикали, на которую можно нанизать развалившуюся нацию.

Ключевым словом политики (не только российской, но и европейской) в обозримом будущем станет «национализм». Но речь совсем не обязательно должна идти о его ксенофобской версии. Национализм, как ни странно это вдруг вспомнить, родился вместе с демократией в ходе индустриальной модернизации, когда население городов и деревень той или иной европейской страны осознало себя единым народом. Важными инструментами национальной консолидации стали выборы, свободная пресса, гражданские права и вообще политическое участие. Сейчас национализм стал флагом весьма неприятных политических сил. Но это не значит, что от проблемы можно брезгливо отворачиваться или благородно призывать к толерантности. Толерантность (в переводе — терпимость) — неудачное слово, в нем заключен неустранимый негативный оттенок. Терпеть можно только что-то нехорошее. Сами того не желая, мы налепляем на меньшинства (прежде всего этнические) ярлык чего-то такого, что воспитанный человек должен терпеть, не подавая виду. Необходимо нечто позитивное. Может быть, это должна быть интеграция, то есть включение в единое национально-гражданское сообщество?

На повестке дня — демократическая версия современного национализма (интеграционизма?), демократический ответ на широкий спектр национальных вызовов. Если такого ответа не будет, то параллельно с ростом погромного национализма может возникнуть некий «национализм-2», то есть спасение одной стомиллионной части русского народа в собственном лице путем эмиграции. Этих стомиллионных долей может оказаться слишком много — и для теряющей России, и для других стран, которые совсем не стремятся к таким приобретениям.

ЗАПИСКИ ЭКСТРЕМИСТА

ДМИТРИЙ КОММ

Цирк сгорел, но мама не горюет

Рецензирование современного русского кино вызывает у меня устойчивую ассоциацию с процессом разглядывания амебы под микроскопом. При очень сильном увеличении можно заметить, что данный экземпляр на два микрона толще других и цветом чуть фиолетовее, но все равно — одноклеточный.

Такими словами я однажды начал свою статью в питерском издании, где мне довелось трудиться редактором отдела кино. Обычно я стараюсь не высказываться столь категорично, но в тот момент гиря до пола дошла — надоело день за днем созерцать и описывать этот безрадостный кинематографический ландшафт. В общем, сочинил я эти строки — как в омут головой — и стал ждать гневных писем от читателей, про то, что я родину не люблю и все такое.

А надо сказать, что издание наше является суперпопулярным телегидом с тиражом 1 200 000 экземпляров. Читает его, по самым скромным подсчетам, примерно половина населения Питера. И наши читатели очень любят писать в редакцию. К примеру, когда вышла первая серия «Властелина колец» и я позволил себе высказаться в том смысле, что теперь наконец понял соль старой школьной шутки: «Не хоботи мою промокашку!» — то в ответ получил пачку писем в характерном стиле «святое не замай». Со второй серией я был уже осторожнее и даже нашел в ней пару-тройку художественных достоинств. Но это не избавило меня от новых эпистол, на сей раз противоположного свойства: «Как вы можете хвалить такую гадость!» (Про третий фильм я поручил писать другому автору.)

В общем, читатели у нас грамотные, как говорили раньше, «с активной жизненной позицией». И как вы думаете, сколько из этих грамотных читателей прислали в редакцию письма в защиту отечественного кино?

Ни одного. Никто из двух миллионов читателей не пожелал взяться за перо, чтобы сказать пару добрых слов о современном русском кинематографе.

Согласитесь, это наводит на размышления. Особенно на фоне бравых реляций, повествующих, как наконец-то отечественный продукт начал составлять конкуренцию западным картинам и какие высокие рейтинги продаж у наших фильмов, типа «Антикиллера» и «Прогулки», на видео.

Ну, с рейтингами видео все просто — они вообще имеют слабое отношение к реальности. И дело не в том, что эти рейтинги продаются или подтасовываются (сегодня, наверное, уже нет), а в том, что они описывают очень ограниченный сектор рынка. Не знаю, как в Москве, а у нас в Петербурге пиратская продукция занимает примерно 60 процентов видеорынка. И не нужно быть се-

ми пядей во лбу, дабы знать, что, например, в феврале, когда я пишу эти строки, наибольшим спросом у публики пользовался совсем не «Антикиллер-2», а пиратские копии «Властелина колец-3» и «Убить Билла». Понятно, что ни один директор магазина, находясь в здравом уме, не даст сведения об этих фильмах ни в какой рейтинг. Но чего стоят исследования рынка, из которых заранее исключается половина реально присутствующей на нем продукции?

За десять лет, что я занимаюсь видеообзорами, мне не попалось ни одного маркетингового исследования, которое хоть немного напоминало бы ту картину, которую я наблюдаю собственными глазами. Маркетологи и пиарщики признаются в частных беседах, что их задача — не протолкнуть товар, а «залечить клиента». То есть впарить самому заказчику мысль о необходимости и важности их работы. А то он платить не будет.

Но своим читателям я верю — им ведь не платят за собственное мнение. Два миллиона человек молчаливо согласились с тем, что современное русское кино является одноклеточным и амебным. Чем не социологический тест, причем с самой большой репрезентативной группой из всех возможных? Ни одному из наших продюсеров такого массового исследования аудитории вовек не заказать. Им, впрочем, оно и не нужно; они ведь снимают кино не для тех, кто в метро ездит. Но я к этому гамлетовскому молчанию обязан отнестись серьезно, поскольку именно читатели (они же зрители) собственным рублем содержат и меня, газетного писаку, и моих братьев меньших — дистрибьюторов.

Я думаю, сказать, что русское кино не пользуется приписываемой ему популярностью, — значит, сделать незаслуженный комплимент. Оно вообще не существует в сознании своих потенциальных потребителей. Сериалы существуют, а кино нет. Призы Венецианских фестивалей, равно как и восторги критиков, ничего не меняют. Массовое сознание под понятием «кино» всегда подразумевает — жанровое. Кино для него — это мелодрамы, комедии, боевики, триллеры и фантастика, а не притчеобразное нечто на тему отцов и детей. Люди, заходя в видеопрокат по дороге с работы, спрашивают «комедию какую-нибудь, посмешнее». Или: «Есть у вас боевичок этот новый, с этим... как его... ну, бритый такой» (причем, продавец сразу понимает, что под «бритым» имеется в виду не Куценко, а Вин Дизель).

Конечно, если провести опрос на улице, то половина опрошенных, раздуваясь от патриотизма, сообщат, что ужасть как обожает русское кино. Результаты такого опроса можно потом триумфально опубликовать. А опрошенные пойдут домой и будут всей семьей смотреть «Гарри Поттера». С тем же успехом можно спросить, любят ли они Пушкина.

Говорят, в начале 90-х критика имитировала кинопроцесс. Это утверждение предполагает, что сегодня она его не имитирует. То есть процесс существует в действительности. Правда, согласно статистике, опубликованной «ИК» в № 1 за 2004 год, количество выпускаемых в России фильмов по сравнению с 1992 годом сократилось почти вчетверо. Нет, я знаю, что фильмы тогда к зрителю не доходили, знаю про отмывание денег и низкий художественный уровень. Но все же это были фильмы. И это не они не доходили к зрителям, это зрители тогда не доходили до кинотеатров. Потому что кинотеатры были похожи на общественные уборные — и внешним видом, и запахом.

А что до отмывания денег — так, например, «Чункингский экспресс» вообще снят на деньги мафии. Вонг Карвай и не скрывал никогда, что предпочитает иметь продюсером гангстера, а не бухгалтера. И если верить справочнику «Hong Kong — Babylon», к началу 90-х чуть ли не половина продюсеров Гонконга имела тесные связи с триадами. Но кино они делали хорошее, и, я надеюсь, суд зачтет им это в качестве смягчающего обстоятельства.

В те времена, по крайней мере, были люди, желавшие вкладывать деньги в русское кино. Может, не очень хорошие, но разные. А сегодня, на пятнадцатом году реформ, источник финансирования остался один — государство. Даже наш главный «независимый» продюсер Сергей Сельянов

признался на одной пресс-конференции, что без поддержки Министерства культуры фильм нынче не снимешь.

Что там еще? Ах да, художественное качество. Оно у нас, видимо, сейчас под чуткой государственной опекой поднялось на невиданную высоту. Я даже недавно узнал из одного журнала, что в России существует мейнстрим, к которому, в частности, относится фильм «Бумер». Мейнстрим означает «главный поток», но русское коммерческое кино совсем не похоже на поток. Оно не течет, а скорее капает, как вода из ржавого крана. Кап — «Бумер», кап — «Антикиллер-2», кап — «72 метра». По капле в месяц. Тут уж не до разговора о качестве — сам факт выхода таких фильмов воспринимается как событие, близкое к чудесному, и киножурналы уделяют ему первые полосы.

Ну да бог с ними. Главное — что-то, где-то иногда у нас порой делается и на казенные деньги. Это, можно сказать, сенсация. Правда, принято считать, что отсутствие частных инвестиций не способствует бизнесу. Но зато государство у нас теперь цивилизованное; оно деньги дает и, представляете, совсем ничего за них не требует. Полная свобода творчества, и никакого заказа.

Раннехристианский мыслитель Тертуллиан прославился афоризмом «верую, ибо нелепо». Тот, кто верит в цивилизованность нашего государства, достоин звания заслуженного тертуллиана.

Но даже если свершится чудо и наше кино каким-то непонятным образом избежит госзаказа, оно угодит в лапы другого монстра, не менее малоприятного. Называется монстр — продюсерское кино.

Продюсерское кино в российском понимании — штука предельно нехитрая. Смысл его сводится к тому, что режиссер на съемочной площадке — ноль без палочки, а палочка — продюсер. В общем, уродливая реакция на уродливую моду безответственного «авторского» кино, бытовавшую у нас энное количество лет назад.

Продюсеры похваляются друг перед другом: «На моем фильме режиссер даже не был допущен к монтажу!» — «Это что, я вообще режиссером взял студента первого курса ВГИКа, так он для всей съемочной группы за пирожками бегал!»

Ревнители так называемого «продюсерского проекта» любят приводить в пример Голливуд — дескать, там этот самый проект реализован в полной мере. Между тем нетрудно заметить, что значительно большая часть голливудских хитов последних двадцати пяти лет — это авторские проекты режиссеров. «Звездные войны» — авторский проект Джорджа Лукаса. «Индиана Джонс» — авторский проект Спилберга и Лукаса. «Терминатор» и «Титаник» — авторские проекты Джеймса Кэмерона. «Матрица» — авторский проект братьев Вачовски. Примеры можно продолжать и далее, вплоть до Хичкока, который, как известно, попросту выключал камеру, когда продюсер Селзник заходил на съемочную площадку.

Я не сомневаюсь, что продюсерский проект в России будет построен. И будет он самым продюсерским из всех возможных, по принципу «заставь дурака Богу молиться». И госзаказ у нас тоже будет. И станет наше кино болтаться между Сциллой госзаказа и Харибдой продюсерского проекта, как неприличная субстанция в проруби. А глянцевые журналы будут радоваться строительству мультиплексов. А критики будут продолжать разглядывать амебу под микроскопом. И все будет хорошо.

Короче говоря, цирк сгорел, но мама не горюет. Шанс создать нормальную индустрию — пусть не как в Голливуде, а хотя бы как в Болливуде, с выпуском нескольких сотен малобюджетных коммерческих фильмов в год — на ближайшее десятилетие упущен. Вместо этого нас ждет воплощение бредовых ересей, типа «продюсерского проекта», и патриотическое надувание щек за государственные деньги. Зато страна у нас велика и обильна, опыт имитирования разных процессов, якобы протекающих на ее территории, кинокритикой накоплен большой, так что переквалифицироваться в управдомы не придется. Главное — не обращать внимания на зрителей-читателей. Пусть они, болезные, угрюмо молчат, читая наши статьи. Не до них теперь. Большое дело у нас: кинопроцесс созидать.

ВОЕННАЯ СВОДКА

ГРИГОРИЙ ПОМЕРАНЦ

Ворота раскрыты настежь

Когда Синявские собрались за границу, Марья Васильевна уверяла нашего общего друга: загон открыли, пользуйтесь случаем! Оставшихся ждет бойня!

Тогда все помнили кинокадр (не помню названия фильма): открыты ворота загона, а стадо не выходит, жмется к забору...

Пример был выбран талантливо, но он меня не убедил. Риск был с двух сторон. Здесь могут просто стукнуть бутылкой по голове, как Костю Богатырева — кажется, за непринужденное общение с иностранцами. Я не прятался за псевдонимами, и пару раз уже вызывали в прокуратуру — вроде свидетелем по тому или другому делу, а допрашивали о написанном (или подписанном). Но к здешнему риску я привык. А в эмиграции был другой риск — потерять себя, потерять какой-то клубок незримых связей, толкавший писать эссе; да и зримые связи не хотелось рвать.

Меня били рублем — сорвали защиту диссертации, то есть обрекли на зарплату младшего научного сотрудника без степени до греческих календ. Я это принял как плату за относительную свободу слова, которую разрешал себе в самиздате. Зинаиде Миркиной, писавшей свои стихи за моей не очень широкой спиной, я приносил в получку по нескольку десятков рублей, и на эти деньги мы кормились. Возникали смешные инциденты в институте: неудобно, мол, печатать в реферативном журнале фамилию, мелькающую в запретной для советского человека зоне. Я предложил подписывать мои служебные рефераты другими фамилиями. Замдиректора подумал и согласился. Идейность давно выдохлась, надо было просто соблюдать приличия. И так окончательно оформилась моя модель поведения: укутан псевдонимом для советского читателя, открыто печатаясь для внешней и внутренней эмиграции. Я сам был своим цензором, примерно рассчитывая, за что сажают, и не напрашиваясь. В движении диссидентов скромно занимал место заднескамеечника.

Шли годы, и шло мое соревнование с советской властью, кто раньше развалится. Именно развалится, а не будет свергнута. Запомнилась фраза, брошенная Юрием Александровичем Левадой в 1968 году: «Колеса начнут на ходу отваливаться от автобусов». Народ оставался спокоен, и я на него не рассчитывал. Иллюзии появились потом, на волне недолгого общего энтузиазма по случаю брошенной нам сверху свободы. А в записной книжке начала 70-х, завалявшейся на даче и недавно найденной, трезвые оценки.

23.VI.72. Когда Петр Григорьевич Григоренко начал борьбу за права человека, его поддержали два народа: крымские татары и немцы Поволжья. Татарам хотелось в Крым, немцам не знаю куда... Остальным никуда не хотелось. Единственная форма народного движения, которая сегодня то тлеет, то вспыхивает, — это столкновения русских с нерусскими, армян с азербайджанцами, узбеков с таджиками и т.п. Вплоть до споров эрзя лесных с эрзя луговыми. Во всем этом я могу участвовать, только как санитар в сумасшедшем доме.

Ну что ж! В эпохи реакции и застоя есть свои возможности, которых нет во времена бурных страстей, выталкивающих в политические споры. Об этом тоже есть записи, целый ряд записей — почему я не хочу уезжать.

5.VIII.70. Нет неплодотворных времен, есть неплодотворные люди. Распад Римской империи был очень плодотворным для Августина. Возможность открытого политического действия во Франции дала философии гораздо меньше, чем спертый воздух Германии около 1800 года. Если бы события повернулись в духе чешской весны, было бы очень трудно сохранить тот сегодня единственный уровень глубины, на котором можно дышать.

18.III.71. Многие горячие сторонники внешних перемен кончают тем, что эмигрируют. Это как бы реализация метафоры, обнаружение внешнего пласта бытия, в котором они жили. Гораздо глубже внутренняя свобода.

Я впрочем сознавал, что «внешнее» может и за горло схватить, так что не отвертишься.

2.VII.71. ...У меня есть жабры, я как-то дышу в омуте. Но события выталкивают и могут вытолкнуть. И потому от сумы (на этот раз дорожной) и от тюрьмы не зарекайся.

И еще одна запись:

16.VII.72. ...Оставаться больно и уезжать больно. Что бы ни делать — больно и будет еще больнее. От этого не уйдешь, как от возраста. И остается вспомнить Блайса: дзэн не про то, как выигрывать, а что все равно, выигрывать или проигрывать.

Продолжаю сегодня: ни отъезд, ни отказ от него не могут быть рецептом, годным для каждого. Оставаться — риск; уезжать — тоже риск. Одна из опасностей эмиграции — потеря части вдохновения, незаметно связанного со страной. Об этом замечательно написал один из уехавших, убежденный сторонник эмиграции, Борис Хазанов:

«Пожалуй, я кое-чему научился: элементам ремесла, технике; научился отличать плохую фразу от хорошей. Но все отчетливей я сознаю, что делаю не то, что надо. Чем «лучше» я пишу, тем получается хуже.

Я держусь в стороне от литературной жизни, однако слежу за ней. Даже кое-что читаю. Большая часть прозы, которая появляется в последнее время, вызывает у меня скуку или отвращение. Я хорошо вижу, что за редкими исключениями коллеги, отечественные беллетристы, даже даровитые, непрофессиональны, неумелы, глухи к языку, подвержены влияниям, от которых завтра не останется следа, порабощены сиюминутной актуальностью, наконец, малокультурны, плохо знакомы с современной европейской прозой и удручающе провинциальны. И я, словно стареющая кокетка, воображаю, что могу без труда перещеголять молоденьких провинциалок своими туалетами. Я ловлю себя на тщеславном желании противопоставить этим писателям настоящую литературу. Что же я могу им противопоставить? Хороший стиль, благозвучный язык, вкус, сдержанность, иронию, дисциплину.

Но все это не то, что требуется от литературы. Я прекрасно вижу оборотную сторону этих аристократических претензий: безжизненность, академизм. Мой язык, заметил кто-то из критиков, — это язык классических переводов, причем с мертвых языков. Однажды я написал рассказ из эпохи Древнего Рима, действие происходит в I веке до нашей эры. Меценат приезжает в гости к Горацию. Они беседуют о литературе, с террасы открывается чудный вид, и вот выясняется, что поэт глубоко удручен: его стихи слишком совершенны. В них нет живой жизни, страсти, полета, они холодны и гладки, как мрамор. Он чувствует, что в своем классицизме, своем отчуждении от собственной личности потерял себя. Это автобиографический рассказ» («Сад отражений». «Вторая навигация». Запорожье, 2003, с. 267).

Я продолжаю читать Бориса Хазанова, иногда с интересом. Но ни одна вещь, написанная в Мюнхене, не брала меня за горло так, как «Час короля», «Запах звезд», «Взгляни в глаза мои суровые». Только возвращение к памяти детства, начатое еще в Москве («Я воскресение и жизнь»), сохраняло свою теплоту. «Сад отражений» действительно автобиографичен, и не только для одного автора. Разумеется, не для всех. В эмиграции Бунин написал «Арсеньева», Цветаева «После России», «Крысолова», «Гору»...

Даже судьбы двух людей, тесно связанных друг с другом — Андрея Донатовича Синявского и Марьи Васильевны Розановой, — неодинаковы. Марья Васильевна в Париже развернулась, издавала превосходный журнал «Синтаксис». Это, кстати, и мне пригодилось, я там печатался. Так же как в другом журнале, созданном эмигрантами третьей волны Кронидом Любарским и Борисом Хазановым, «Страна и мир». Но Андрей Донатович... Самый бунт его против советских штампов был слишком окрашен этими штампами, вывернутыми наизнанку. Старая эмиграция не могла понять, что Пушкин и Гоголь, внесенные ею в святцы, в Москве стали кариатидами, поддерживающими правительственный балкон, и стрелы, направленные против пушкинской тени, включенной в Политбюро, принимались как кощунство.

Впоследствии Синявский говорил, что первые годы в Париже были для него труднее, чем первые годы в лагере. Потом он отдышался, написал «Спокойной ночи»... И все-таки лучшие вещи свои он написал в России. И не просто в России, а в мордовских лагерях, оставаясь писателем вопреки всему, на волне внутреннего сопротивления приговору, и, выйдя на волю, только смонтировал куски писем жене в две книги: «Голос из хора» и «Прогулки с Пушкиным». И книга о Гоголе начата была в лагере. О «Прогулках» можно спорить. Святыни интеллигенции в них трактуются так же, как святыни церкви в «Гаврилиаде» (и мягче, чем Чернышевским в «Даре» Набокова). Но «Голос из хора» — одна из самых глубоких книг, написанных в России и о России. Я трижды перечитывал «Голос», пока дочитал, как говорится, до дна, и, кажется, понял характеристику России как страны Святого Духа, как вызов к творчеству и каторгу для творцов.

Кто из русских писателей не проклинал своей судьбы! Даже Пушкин: «Чорт догадал меня родиться в этой стране с умом и талантом!» Той же рукой, которой писал:

Красуйся, град Петров, и стой
Неколебимо, как Россия!

Россия очень многое пишет нашими руками. Состоялся бы Достоевский без театральной казни на Семеновском плацу?

В России, прячась от обысков, то вытаскивая написанное из тайников, то снова пряча, Солженицын создавал свои лучшие вещи. С ними иногда хочется спорить, но кто их не прочел (по крайней мере, в моем поколении)? А в Вермонте, в условиях, лучше которых придумать трудно, — «Красное колесо»... Кто его читал? Кто его будет читать?

Последний пример — творчество Андрея Тарковского. Я смотрел оба его зарубежных фильма, а «Ностальгию», проверяя себя, — дважды. Но гораздо

больше захватывали меня «Солярис», «Сталкер», «Зеркало». Их можно смотреть по нескольку раз, как читать «Голос из хора».

Я не упомянул о возможности полностью перенастроиться на западные волны, сменить самый язык, как это сделал Набоков, а наполовину сделал Бродский. Об эмиграции можно сказать то, что Константин Леонтьев сказал о человеческой жизни вообще: «Всем лучше никогда не будет. Одним будет лучше, другим хуже. Это единственная возможная на земле гармония». Это из брошюры «Наши новые христиане. Достоевский и граф Лев Николаевич Толстой». Помню наизусть с 1939 года. В анекдоте о том же — короче: «Рабинович, почему вы не едете?» — «Мне и здесь плохо».

Маразм у нас иногда так крепчал, что от него не отшутишься. В начале 80-х вонь нравственного распада меня достала. Я не вынес покаяния о.Дмитрия Дудко по телевидению и его многословных попыток оправдать свой поступок. «Акафист пошлости» заканчивался прямым обвинением КГБ в развращении народа (каждый телепоказ говорил, что стойкости нет, что чести нет, что любого человека можно превратить в дерьмо). С моего разрешения текст был опубликован в «Синтаксисе». Я рассчитывал на то, что «предупредят», то есть не сразу посадят, а вызовут на Лубянку и поиграют на нервах, и потом распишись, что тебя предупредили об ответственности по статье 190, ч. I. Расчет оказался правильным для здорового человека. Но я был болен. Мои разговоры по телефону прослушивались, и вызвали меня в состоянии затяжного, тяжелого гипертонического криза...

На Лубянке я выполнил заранее намеченную программу: мол, от прямых политических выступлений я отказываюсь (я их и раньше почти никогда не делал), а печатание за границей книг и статей по литературе и философии буду продолжать и публикации в журналах «Синтаксис» и «Страна и мир» санкционирую. Дома, задним числом, с подначки друзей и родных, критиковавших мое поведение, меня охватил страх, началось что-то, напоминающее галлюцинации. Дело было плохо. Но я знал, что опасность и страх — разные вещи, у меня уже был опыт выхода из страха на фронте, надо было найти только конкретную форму медитации, я взял ее у Кастанеды и стал повторять, не переставая, заклинание: «Господи, останови мои мысли». Меня подхлестывал стресс, и я, может быть, впервые выполнил правило афонских старцев держать свой ум в словах молитвы. Через полчаса почувствовал, что откуда-то в мое опустевшее сознание вливается сила, через час прекратил заклинание, совершенно обновленный.

Какой-то человек в Андах, спасаясь от зверя, сиганул через пропасть. Так и я перескочил через страх. На следующий день сел за стол писать очередную главу «Записок гадкого утенка» — главу «Через страх». Недавно в Иерусалиме я делился этим опытом со своими старыми читательницами. Опасность, отделенная от страха, только возбуждает. В другой стране, в другое время я бы «Записок гадкого утенка» не написал. И все мои лучшие книги написаны в боевые будни внутренней эмиграции. Сейчас я их только дополняю и издаю.

Закончу еще одной выпиской из записной книжки:

24.IV.72. Отношение русской иконописи XV века или русской литературы XIX века к русской истории примерно такое же, как у Библии к истории евреев. История не очень хорошая, гораздо поучительнее история греков и римлян, англичан и французов. Но неудавшаяся цивилизация, неумение устроиться на земле дают иногда огромный духовный отклик...

Где приобрести журнал «Искусство кино» в Москве?

Магазин
«Молодая гвардия»
ул. Новослободская, 14/19,
стр. 4
тел. 972-0541

Магазин
«Ad Marginem»
1-й Новокузнецкий пер.. 5/7
тел. 951-9360

Магазин «Мир печати»
ул. 2-я Тверская-Ямская, 54
тел. 978-5047

Кинотеатр «Пять звезд»
ул. Бахрушина, 25

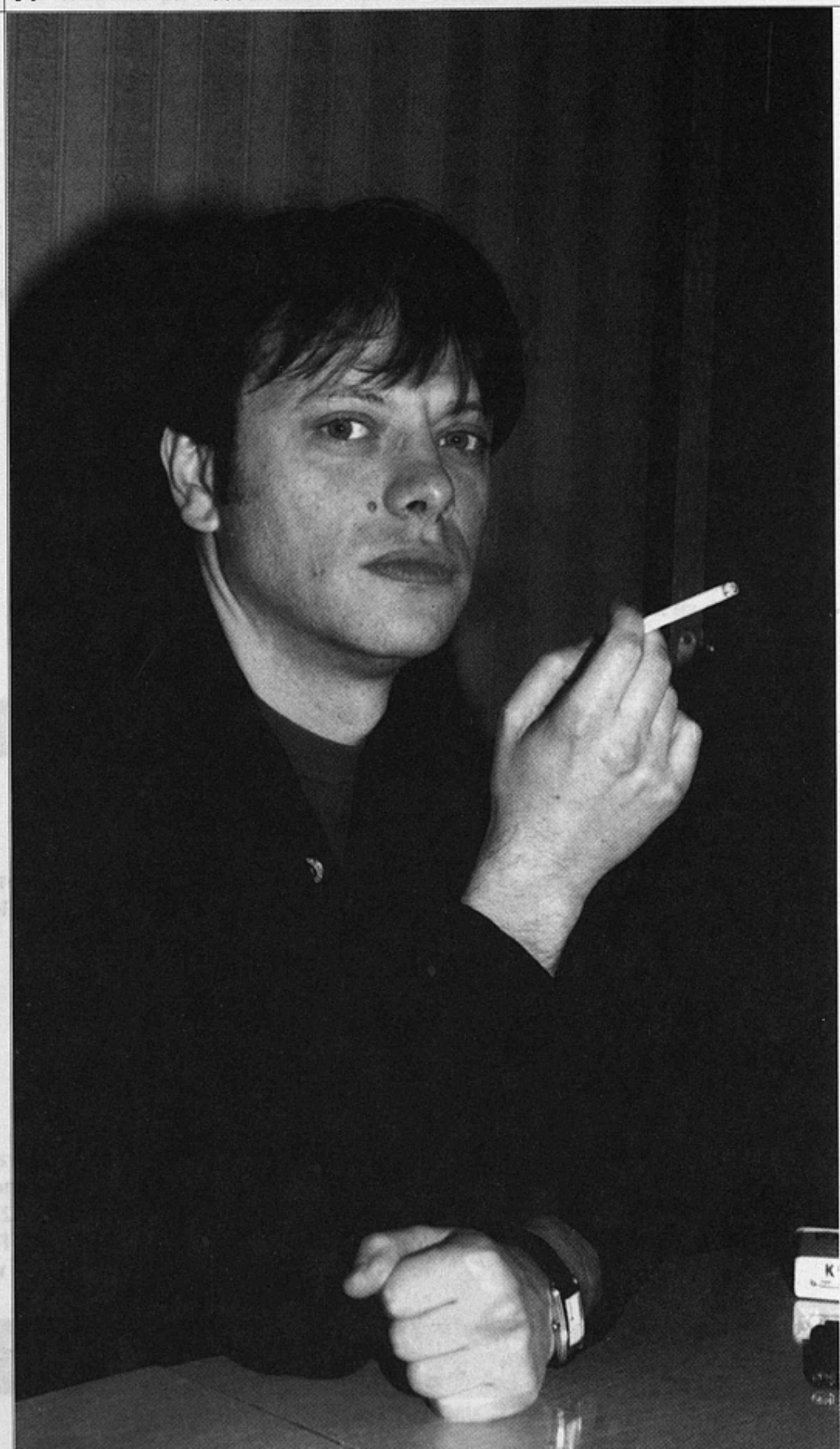
Кинотеатр «35 мм»
ул. Покровка, 47/24

Магазин
«Летний сад»
Отд. «Новая книга»
ул. Бол. Никитская, 46
тел. 290-0688

Магазин ОГИ
Потаповский пер., 8/12
тел. 927-5609
ул. Пятницкая, 29/8
тел. 951-7596

НАШ ПОДПИСНОЙ ИНДЕКС 70402
В КАТАЛОГЕ РОСПЕЧАТИ

И М Е Н А



Валерий Тодоровский

Фото Н.Пабауской

ВАЛЕРИЙ ТОДОРОВСКИЙ:

«Я такой, какой я есть»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ ЕЛЕНА КУТЛОВСКАЯ

Валерий Тодоровский — хороший режиссер и хороший продюсер. С одной стороны — это банальные фразы, вроде бы даже общепринятые по отношению к Тодоровскому-младшему. Но с другой стороны, подобные слова в среде критиков считаются (как правило) чем-то неприличным. Обычно критики «со скрипом», почти с надрывом говорят про наших художников: «Он талантливый, блестящий режиссер»... Вот по отношению к зарубежному кинематографу отечественная журналистика щедра на комплименты. Свое, родное, по давней российской традиции, кажется убогим и плохим (эдакое глубоко въевшееся в кровь нации самоедство). И все-таки, вопреки унылой традиции, необходимо отдать должное картинам, срежиссированным и спродюсированным Тодоровским, и признать очевидное — он человек талантливый. И вопреки разным слухам (некоторые коллеги по цеху утверждают, что он рациональный, благовоспитанный и даже скучный), Валерий — интересная личность. Он потрясающе умеет общаться с собеседником, пытаясь во что бы то ни стало договориться с ним по спорным вопросам и не вступать в дискуссию; может быть резким, но ни в коем случае не грубым. Иногда он откровенно дерзит, но его дерзость удивительно неагрессивна, а потому воспринимается как особый мужской шарм (сродни «легкой» щетине «раннего» Леонида Парфенова). Он не любит анализировать собственное творчество, потому что боится докопаться до чего-нибудь малоприятного для себя, но вряд ли это происходит от малодушия... Скорее всего, Тодоровский давно понял: желающих найти в его фильмах «бревно» — хоть отбавляй, зачем же помогать им в этом?

Однако Валерий отнюдь не скромняга-парень, он давно перестал играть в благопристойного интеллигента и может смело сказать даме-интервьюеру, утомившись от ее (то есть моих) вопросов: «Слушайте, я пойду пописаю». И, хитро улыбаясь, идет.

Одевается Тодоровский без излишнего пафоса, довольно просто: джинсы и кофта, цвета неброские, но при этом пользуется дорогим сотовым телефоном «Nokia» (почти последней модели; это «почти» замечательно подчеркивает — Валерий не «сладкий» пижон), но тем не менее не лишен стремления быть модным и стильным. Впрочем, об этом красноречиво говорят и все его фильмы. «Страну глухих» можно смотреть бесконечно и находить в ней разные стилистические и актерские «вкусности». То Дину Корзун, то работу художника по костюмам Елены Супрун, то Макса Суханова, а то вдруг ненавязчивый, спокойный тон изложения сюжетных «картинок». В «Любовнике»

актерский ансамбль и жанровая жесткость (парадоксально внятная, несмотря на то что триллер и мелодрама круто «намешаны» в одном флаконе) вызывают настоящее уважение не только к таланту, но и к высочайшему профессионализму Тодоровского-младшего.

И главное — Валерий Тодоровский умудряется совмещать в себе не только талант режиссера и продюсера, но и самый обыкновенный дар быть порядочным человеком.

Елена Кутловская. Валерий, как вам кажется, существует ли творческий конфликт между продюсером и режиссером, или — если говорить в более широком контексте — между продюсером и художником?

Валерий Тодоровский. Вы имеете в виду меня лично или некую ситуацию вообще?

Е.Кутловская. И то и другое.

В.Тодоровский. Это бесконечная тема, можно три часа говорить... Я думаю, что существует вульгарное понимание и продюсерства, и творчества. В вульгарном понимании между ними однозначно существует острый конфликт. Всегда. Потому что, соответственно, продюсер — это человек, который хочет задушить творца, ведь он думает только о деньгах, о сроках и т.д., а творец — тот, кто не дает ни в коем случае никому на себя влиять, кто все решает сам и кто обязательно гений. Такая ситуация встречается сплошь и рядом, но именно потому, что очень много таких продюсеров и еще больше таких творцов, которые, как правило, просто не понимают, ради чего все происходит, и уж тем более не думают, что во взаимном сотрудничестве очень важную роль играет правильное распределение ролей. Если говорить серьезно, по-взрослому, продюсер — это человек, который творцу помогает реализовать то, что тот задумал. И все вопросы, которые в итоге могут превратиться в конфликтные, обсуждаются «на берегу». Сначала, перед тем как вообще во что-то «пускаться», хороший продюсер с нормальным художником должны найти общий язык. Они должны четко сформулировать, какой фильм хотят вместе делать. Какие у них задачи и цели — одинаковые или разные. Как они видят реальность, в которой существуют, одинаково или по-разному. Вначале происходит, ну, скажем так, застольный период. Иногда он длится месяцами, иногда все решается за десять минут. И если эта предварительная встреча происходит на самом *высоком* уровне, то в дальнейшем неизбежна спайка: продюсер-режиссер никаких серьезных проблем испытывать не будет, потому что оба болеют, мучаются, страдают, ради того, чтобы получился *тот* фильм, который они *вместе* задумали. Хороший продюсер — это не тот, кто лезет в работу режиссера... Лезут идиоты, которые получили власть и хотят ее тут же реализовать. Например, приехать на съемки и сказать (*принимает позу, знакомую по образу митингующего Ильича*): «Аааааа!!! Это что там такое!!!» Сельянов, например, практически никогда не приезжает на съемки — только в тех случаях, когда ему надо просто повидаться с группой, сказать кому-то два слова, поддержать, если возникли трудности, спасти, если что-то рушится. Я считаю, что хороший продюсер изначально, «на берегу» выбирает *правильную* историю, *правильного* человека — в смысле творческого *родства,* — того, с кем он говорит на одном языке. А дальше главное — не мешать. Я как продюсер могу сказать, что в хороших проектах, в которых все было нормально, основная моя работа заключалась в следующем: раз в неделю посмотреть материал, потом снять трубку, позвонить и поздравить режиссера: «Молодец, держись в том же духе».

Е.Кутловская. Какой у вас оптимистически красивый взгляд на продюсера. Но ведь продюсер заинтересован в том, чтобы выпустить не столько проект,

«Любовь», режиссер Валерий Тодоровский

сколько продукт, который даст деньги, на худой конец, отработает потраченное.

В.Тодоровский. Подождите, вы путаете разные вещи. То, что вы сказали, само собой разумеется. Но опять же это все определяется «на берегу», а вообще, в целом, я заинтересован, чтобы именно творческий процесс состоялся и в результате этого творческого процесса в самом высоком понимании фильм получился. И получился бы таким, каким мы его изначально задумывали. А если мы решили с режиссером Х взять именно этот сценарий, значит, мы изначально считаем, что фильм будет востребован, что история, снятая режиссером Х, будет интересна людям. Значит, мы уверены, что зрители наше кино будут смотреть и, соответственно, у него будет необходимый рейтинг.

На мой взгляд, в стране царит смутное представление о продюсерской профессии. Кто он такой, продюсер? Поставщик денег? Или директор картины, который ходит с кнутом и кричит: «Быстрей снимать, быстрей!!!» Вот такой тип продюсера я отметаю, потому что считаю, что у продюсера более высокое предназначение, он *со*творец кинопроекта. Однажды я попал в гости к Сержу Зильберману, французскому продюсеру, который делал картины с Куросавой, с Бунюэлем и другими великими. И мы с ним проговорили три часа. Представляете, что такое сделать картину с Бунюэлем, к примеру? Это ведь не простой человек, и Серж рассказал интересную историю о том, как во время съемок одной известной картины он пришел к Бунюэлю и сказал ему: «Надо менять главную героиню». Бунюэль неожиданно согласился: «Ты знаешь, я тоже хочу ее менять». К тому моменту, когда происходил разговор, почти весь фильм уже был снят. И они тем не менее заменили главную героиню. Казалось бы, такое редкостное взаимопонимание — небывалый случай, эксклюзив, легенда? Но, с моей точки зрения, это и есть норма во взаимоотношениях продюсера и режиссера. Вот к чему нужно стремиться. Повторяю: серьезные проблемы возникают не сами по себе, а в тот момент, когда произошла ошибка, то есть когда я взял на картину не того человека. Мне, продюсеру, показалось, что мы с ним на одном языке говорим,

«Подмосковные вечера», режиссер Валерий Тодоровский

а выяснилось, что на разных. И начинается трагедия. Снимается совсем уже не *то*, что мы оговаривали изначально, и не так... Режиссер меня ненавидит! Но не потому, что я лезу в его творческий процесс, а потому, что говорю ему: «Так нельзя, ведь мы условились делать совсем другое и по-другому...»

Е.Кутловская. Когда вы отсматриваете материал как продюсер, присутствует ли в вашем оценочном взгляде то, что присуще именно режиссерскому ви́дению фильма? Или продюсер полностью — на данном этапе — вытесняет в вас режиссера?

В.Тодоровский. Да, когда я работаю как продюсер, я полностью отключаю в себе режиссера.

Е.Кутловская. Не может быть!

В.Тодоровский. Может. Это две разные ипостаси личности.

Е.Кутловская. Это же шизофрения...

В.Тодоровский. Да ну что вы! В данном случае происходит не подмена личности. Ведь мы с вами имеем в виду две разные профессии. Если вы бежите на сто метров, вам в этот момент не важно, что вы умеете еще и плавать, перед вами стоит задача пробежать. А когда вы будете плыть — задача радикально изменится. То, что по профессии я режиссер, мне помогает только в одном смысле: я понимаю процесс *изнутри*. А с режиссером, с которым я работаю как продюсер, нужно говорить, понимая все сложности, которые у него есть, в том числе и какие-то его внутренние сомнения. Будучи еще и режиссером, я могу вспомнить, что сам испытывал во время съемок, и поэтому могу человека в нужный момент поддержать. Но не на уровне навязывания чего-то своего... Есть продюсеры, пришедшие в эту профессию откуда-то со стороны, они просто не понимают, *как надо* снимать кино. Не знают всех тех ужасов, которые испытывает режиссер, а я испытал их на своей шкуре — дождь, снег, сломалась камера, запил артист... Я понимаю всю цепочку — как технологическую, так и психологическую — создания фильма, поэтому, работая в качестве продюсера, я говорю на одном языке со съемочной группой.

Е.Кутловская. Ну вот Елена Яцура, скажем, совершенно честно признается, что часто ей приходится вмешиваться в творческий процесс, потому что, например, даже на озвучании звукорежиссер пытается сделать все по-своему (он ведь профессионал, художник!) и, как правило, творит вопреки общему замыслу. В итоге продюсеру Яцуре приходится тратить немало сил, чтобы

заставить его микшировать звук так, как того требует данный проект. Ну и так далее...

В.Тодоровский. Я уже говорил: когда режиссер хороший, талантливый и мы говорим с ним на одном языке, мне не надо вмешиваться в его «кухню». Более того, у меня на это нет времени. Да и желания! Я не хочу заниматься этим *дурным* делом. Кайф продюсерства заключается в том, чтобы дать человеку делать то, что он хочет! Например, режиссер Сидоров по-своему представлял, как надо снимать «Бригаду». Отбить у него его особое ви́дение и навязать свое — значит, нехозяйственно поступить, потому что хозяйственный продюсер покупает в первую очередь Сидорова и его, Сидорова, взгляд на мир. Вот где заложен успех — в уникальном взгляде режиссера на мир! Разрушая этот взгляд, я буду дураком, потому что самую главную (и коммерческую в том числе) ценность будущего фильма спущу в унитаз.

«Страна глухих», режиссер Валерий Тодоровский

Е.Кутловская.. Но вы же обязаны как-то обуздывать свободную фантазию режиссера, иначе она может уйти далеко от того первоначального, что было задумано «на берегу».

В.Тодоровский. Вы понимаете свободу как хаос. Что такое хаос (или свобода, с вашей точки зрения)? Это когда режиссер снимает не по сценарию, когда артисты играют плохо, когда нарушаются сроки и бюджеты... А свобода — это составляющая талантливого, целеустремленного, профессионального человека, управляющего тем процессом, в который он включен ежесекундно. Любая свобода имеет рамки. Хотя бы финансовые. Но это опять-таки то, что обсуждается «на берегу». Ты говоришь: «У меня столько-то денег. И столько-то дней. Вот такие правила игры тебя устраивают?»

Е.Кутловская. Но в процессе съемок может оказаться, что режиссеру понадобились дополнительные ресурсы и дополнительные дни... Его личностное мировоззрение, его мышление вдруг рождает любопытную (с его точки зрения) концепцию, которую необходимо воплотить в жизнь...

В.Тодоровский. Значит, он не выполняет нашу договоренность.

Е.Кутловская. Но это же и есть несвобода, потому что во время творческого процесса не может быть взгляда исключительно в прошлое, то бишь установки на те рамки, которые вы изначально установили. Они есть у продюсера, у кого угодно, но не у художника...

В.Тодоровский (*вздыхает*). Я чувствую интонацию и установку журнала «Искусство кино», которые находятся в отрыве от действительности. Смотрите, прописная истина: кино — самый дорогостоящий и самый технологичный вид самовыражения, не имеющий ничего общего с сочинением стихов, с живописью. Художник может одну картину писать двадцать лет, это его дело, особенно если у художника нет проблем: «А что же съесть на завтрак, обед и ужин?» Кино очень дорогой и довольно тяжеловесный вид творческого высказывания. Ни один человек в мире, включая Стивена Спилберга, не в состоянии снять фильм в одиночку, поэтому в мире кино все — и гении, и не гении — существуют в рамках графиков, в рамках бюджета. Да, время от времени правила нарушаются. Дальше вопрос — насколько серьезно они нарушаются? Ну да, если на съемках фильма «Закон» будет лишних восемь съемочных дней — это не катастрофа. А вот если работа над «Законом» затянется на лишние три месяца — проект закроется, рухнет. И тут дело совсем не в том, какой продюсер — плохой надсмотрщик или великий *со*творец и помощник. А в том, что профессиональная

«Любовник», режиссер Валерий Тодоровский

«Бригада», продюсер Валерий Тодоровский

задача режиссера — делать тот фильм, который он хочет, но в определенные сроки и за определенные деньги.

Е.Кутловская. А вы, режиссер, слушаетесь продюсера?

В.Тодоровский. Да. Каждый свой фильм я снял в установленные сроки. Позволяя себе максимум один-два дня отставания, и то в связи с природными катаклизмами. Свобода режиссера заключается в том, чтобы ему не мешали самовыражаться. Я художника такой свободы не лишаю. Но если человек понимает свободу как освобождение от всяческих обязательств, он меня как продюсера не устраивает. И не потому, что я плохо отношусь к нему лично, просто я понимаю, что фильм не будет сделан — наверняка его где-то в середине работы бросят или потом годами будут вымучивать. Продюсер — это тот, кто *договаривается* с режиссером о правилах игры. Знаете, какой вопрос я сразу же задаю режиссеру? «А чего вы хотите?» Речь идет не о том, что я хочу, чтобы *ты* мне снял *это* в такие-то сроки. Я говорю: «Скажите, есть ли такой фильм, который вы хотите снять?» Поймите, я не говорю: «А сними-ка мне «Идиота-2», да не позже такого-то числа!» Речь идет о том, какой фильм хочет снять сам режиссер. Так, к примеру, Сидоров хотел снять «Бригаду»... Если же режиссер говорит мне: «Хочу сделать то-то и то-то, а мне ясно, что это не хочу делать я, то, соответственно, говорю ему «нет». И весь предварительный разговор происходит за столом, ни одной копейки не потрачено. Кофе, чай, и мы разговариваем.Мы изначально ищем не просто точки пересечения, а точки *точного* пересечения: то, что хочет режиссер, обязательно должно совпадать с тем, чего хочу я. Мы ищем то, от чего оба будем *гореть!*

Е.Кутловская. И вы, Валерий Тодоровский, будете совершенно искренне «гореть» от предстоящего проекта?

В.Тодоровский. Конечно.

Е.Кутловская. Тогда я вам скажу неприятную вещь... Когда во время моих встреч с теми или иными деятелями культуры (практиками, критиками)

«Красная капелла», продюсер Валерий Тодоровский

я восторженно упоминала ваше имя, мне в ответ вздыхали и говорили: «Ну что такое Валера? Это же расчетливый маленький старичок, который не творит, а рационально складывает фильмы из кубиков. Вот Тодоровский-старший — это настоящий талант, он романтик, и у него все фильмы живые! А у Валеры — мертвые, сделанные логическим маневрированием кубиками». Это так? И если вдруг так, то, может быть, вы не столько режиссер, сколько менеджер?

В.Тодоровский. Я не могу на это отвечать... Хотя давайте разделим котлеты и мух. Во-первых, менеджер — прямо противоположная продюсеру профессия. Менеджер следит за тем, чтобы процесс был точно организован, чтобы чай вовремя подвозили на площадку... А продюсер — это творец! Да, мне надо складывать кубики, кирпичики, иначе я бы не был продюсером. Работа продюсера в том и заключается, чтобы из разрозненных частей создать нечто *целое*, создать общую картину! Хороший продюсер должен найти единственно правильного сценариста, единственно правильного режиссера для данного проекта, именно тех актеров, которые правильно воплотят все идеи сценариста и режиссера. И вот когда ты «на берегу» сложил все правильно — в самом *высоком* смысле, в смысле творчества, горения, интереса, — тогда все получается. Иначе говоря, забота продюсера — обеспечить *точность* выбора.

А вот теперь про режиссуру. Я как режиссер — человек стихийный. О складывании кубиков в моей режиссерской работе и речи быть не может. Я практически большую часть фильмов снял неосознанно. Не то чтобы я их вынашивал годами... Почти все картины возникли вдруг, неожиданно. Тот же «Любовник» появился из разговора в машине с Геной Островским. Все было написано за месяц и снято за два месяца, буквально на одном дыхании! Но, вспоминая время съемок «Любовника»... (*Закуривает.*) Знаете, я просто не помню, как я его снимал, до такой степени это был провал в какое-то творческое состояние. Я вставал утром, ехал на съемки, не зная, как буду снимать. Я решил довериться ощущениям — и всё. Могу вам сказать честно, что никакого холодного расчета в моей режиссерской работе нет. И не было. Другое дело, что в профессию режиссера входит знание определенных вещей, чувство ритма, умение выстроить мизансцену, чтобы точно понимать, что, куда и откуда, почему персонаж ведет себя так, а не иначе. Но построение режиссерских мизансцен происходит скорее на подсознательном ощущении материала, нежели на рациональном его анализе.

Е.Кутловская. А подбор актеров вы производите по принципу *правильности* — в смысле точного попадания в роль, априори высчитывая реакцию зрителя и высоту рейтинга? То бишь делаете, к примеру, ставку на звезду?

В.Тодоровский. Не понимаю вас! Почему режиссер не может кайфовать от встречи с блестящим актером, от работы с ним? Скажем, в «Любовнике» играют потрясающие актеры — Янковский и Гармаш. Да, они популярны, они звезды, и что из этого? А когда-то я взял на роль в фильме «Любовь» никому не известного Женю Миронова, а в «Стране глухих» впервые показал Дину Корзун и Чулпан Хаматову! Кстати, на то и существуют великие актеры, чтобы их снимать и кайфовать от этого! Почему надо себя ограничивать в чем-то, например, не работать с большими актерами, что за бред такой? В «Любовнике» главному герою за пятьдесят, и что — я должен был не приглашать Олега Ивановича Янковского, если я видел только его лицо, конкретно лицо Янковского в этой роли и больше ничье другое? Он грандиозный актер, при чем здесь его популярность или какая-то якобы моя ставка на его популярность? Ты снимаешь хорошего артиста, и оттого, что он такой хороший, наверное, он еще и популярный, вот и всё! Проживая жизнь в профессии режиссера, я имею возможность работать и с неизвестными актерами, и с великими. Есть разные личности, и общение с ними — совершенно уникальная вещь. То есть режиссура — это безграничность возможностей!

Теперь что касается *ви́дения* актера. Когда это ви́дение на уровне шор — скажем, такую-то роль должен сыграть высокий голубоглазый блондин, — нет, подобная «правильность» не для меня. Я вполне способен увидеть необходимые для данного персонажа содержание и глубину в актере, который ну никак не голубоглазый красавец, описанный сценаристом, а коренастый кареглазый лысеющий брюнет. Но в нем есть то творческое актерское «пространство», которое необходимо моему фильму. Корзун пришла на пробы — и уже через три минуты я понял: вот она!

Е.Кутловская. Валерий, извините, я верну вас к первоначально заданному вопросу. Вы так и не ответили: вы романтик или нет?

В.Тодоровский. Что за противопоставление: романтик или рационалист?!

«Идиот»,
продюсер
Валерий Тодоровский

Нет, я не романтик, как папа. Я, может быть, более драматичный человек, но не стоит, на мой взгляд, делать антиподов из романтика и рационалиста, особенно сегодня. (*Опять закуривает и морщится.*) Сейчас я чувствую себя очень неловко, потому что должен анализировать себя и, не дай Бог, свое творчество. Я этим не умею заниматься. Да, у меня нет легкого и прекрасного ощущения жизни, но есть какое-то другое, пусть менее романтическое, но значит ли это, что оно более рациональное? Совсем нет.

Е.Кутловская. То есть романтик и рационалист не антиподы? Чуть раньше мы с вами договорились, что и продюсер и режиссер — тоже не антиподы?

В.Тодоровский. Скажите, а режиссер и артист? Усиливается это противопоставление, если актер — зарвавшаяся амбициозная звезда, а режиссер — молодой дебютант? И в заявленной антитезе начинается конфликт: «Мальчик, не учи меня!» Таких историй тысячи. И именно продюсер, между прочим, подобные конфликтные истории развязывает. У меня был случай, когда на четвертый съемочный день мне позвонил режиссер и сказал: «Я с этим актером работать больше не могу». Причем как артист он всех устраивал. Но чисто человеческая несовместимость мешала им работать. Я в этот момент выбираю режиссера — поддерживаю его, а не артиста. Потому что он мой главный партнер и родственник по несчастью! Я выкидываю на помойку деньги, потраченные за эти съемочные дни, и меняю актера, потому что не имею права превратить в кошмар *все дело*. То есть в подобной ситуации продюсер спасает режиссера, несмотря на то что это очень накладно. Поэтому, возвращаясь к началу разговора о конфликте продюсера и режиссера, давайте остановимся на следующем: все зависит от персоналий. Если продюсер идиот, а режиссер — беспредельщик, обязательно будет конфликт. Если же люди на одном дыхании снимают фильм и живут единым делом — конфликтов не будет! То есть для меня ясно одно: если говорить про серьезных людей — любой конфликт означает, что до начала совместной работы о чем-то не договорились, чего-то друг в друге недопоняли. Но из самих профессий конфликт ни в коей мере не проистекает, у него иные корни.

Е.Кутловская. Итак, продюсер — это исключительно творческая личность?

«Каменская», продюсер Валерий Тодоровский

«Закон»,
продюсер
Валерий Тодоровский

В.Тодоровский. На девяносто процентов. А на десять — конструктор. Потому что он обязан из хаоса, к которому тяготеет кинематографический процесс, организовать жесткий рабочий график. И пустить по нему режиссера. Проще говоря, главный талант продюсера заключается в его интуиции, в способности угадывать. И в умении добиваться результата через совместное творчество. Скажем, моя роль как продюсера в фильме «Бригада» заключалась в том, что я *угадал!*

Е.Кутловская. Продюсер — это, как правило, сверхкоммуникативная личность, комильфо во всех отношениях. Режиссер же, напротив, обычно неадекватен в своих словах и действиях, резок, иногда даже груб... В вас чего больше?

В.Тодоровский. Я видел очень разных продюсеров и очень разных режиссеров. Если посмотреть на американский миф о продюсере (там даже фильмы о них снимают, так как продюсер для американцев во многих областях ключевая фигура), это сумасшедший, неуправляемый дядька! Могу сказать ответственно: для того чтобы быть хорошим продюсером, совсем не обязательно быть комильфо. Является ли жесткий, несговорчивый, упрямый, лепящий в глаза правду-матку Сергей Сельянов комильфо? Сказать о нем: «Сельянов — такая душка» — невозможно! Мне кажется, что Сергей относится к той категории людей, о которых можно говорить: «Он уважать себя заставил». Все продюсеры разные, и профессия не заставляет быть во что бы то ни стало таким, чтобы костюмчик сидел, чтобы вовремя улыбнуться тому, кому надо, ну и так далее, вплоть до того чтобы только правильно дружить. Сейчас все поменялось: главное, чтобы человек *мог* сделать то или иное дело, и если вдруг тот, кто *может качественно работать,* малосимпатичен, ему все равно дадут что-то делать — ведь у него есть идеи и энергия! Лично я принимаю и людей трудных, и людей простых, но при условии, что я имею с ними контакт.

Е.Кутловская. Из нашего разговора получается, что личность продюсера мало отличается от личности режиссера.

В.Тодоровский. Отличается, и еще как. Продюсер — это тот, кто умеет *обожать* чужое творчество, особенно если оно *талантливое.* А режиссеры в массе своей — люди, которые любят только свое: свое кино, свой взгляд, свои вкусы и пристрастия.

Е.Кутловская. И как в вас эти два типа сознания совмещаются?
В.Тодоровский. Я не знаю как, но сосуществуют! Единственное, что могу сказать, подобный опыт совмещения профессии продюсера и режиссера почему-то считается противоречивым и загадочным, но на Западе этот опыт давно никого не смущает. Ведь как-то Спилбергу удалось дать Земекису возможность снять абсолютно не спилберговское кино — я говорю о «Форресте Гампе».
Е.Кутловская. Если говорить о творческой рефлексии, вы рефлексируете и в той, и в другой профессии, или же степень самоанализа и саморазборок где-то больше, где-то меньше?
В.Тодоровский. Для меня и то и другое — одинаково мучительный процесс, и если говорить совершенно откровенно, ощущение эйфории и радости бывает крайне редко, а если подобное и случается, то в виде коротких вливаний, впрыскиваний. А в основном, все, что я делаю, — это сплошные сомнения.
Е.Кутловская. Не боитесь ли вы того, что продюсирование достаточно быстро подсознательно выкорчует все ваши режиссерские корни?
В.Тодоровский. Я очень этого боюсь. Мне многие это предрекали. Перед запуском «Любовника» у меня был страх. Я понимал, что не снимал уже три года, и в состоянии этого предельного страха бросился в работу. Но после картины у меня появилась нормальная доза оптимизма, и теперь я точно знаю: как только я сяду перед монитором и должен буду снять первый кадр, *что-то произойдет*. Так было, когда я делал «Любовника», — будто во мне переключили какую-то кнопку... В одну секунду я забыл все, кроме съемок.
Е.Кутловская. А как же текущие и вечно горячие продюсерские дела?
В.Тодоровский. Я сказал всем: три месяца меня не трогайте, я буду снимать фильм. Я не могу снимать как режиссер и одновременно заниматься еще десятью проектами, это невозможно. Вдруг режиссерские корни, как вы говорите, дали о себе знать... И дальше я провалился в «Любовника», как в яму. И то же самое было прошлым летом, когда я делал новую картину «Мой сводный брат Франкенштейн». Да, повторилось все то же самое.
Е.Кутловская. Многие называют фильм «Любовник» самым зрелым творческим продуктом Валерия Тодоровского. Я всегда с трудом понимала, что означает применительно к творчеству слово «зрелый». Это же не яблоко — зрело, зрело и наконец созрело, а потом что? Гнить начнет? Под зрелостью подразумевается мастерство, профессионализм, глубина или наивысшее качество?
В.Тодоровский. Глубина, может быть? Но вот вы сейчас толкаете меня на то, чего я делать не хочу и не умею. Я не могу публично себя анализировать как творческую личность. Все, что я могу сделать, — снять фильм в каких-то там своих муках. Но вот когда он готов, со мной происходит странная штука: как только первая копия выходит из лаборатории, у меня происходит отторжение, я теряю интерес к своему фильму, и уже через неделю у меня возникает ощущение, будто все это было годы назад. И единственные отношения, в которые я могу вступить с отснятой картиной (спустя годы случайно увидев ее по телевизору), — посмотреть на нее абсолютно чуждым взглядом и понять, что я сейчас все бы сделал по-другому...
Е.Кутловская. Ну... так все говорят!
В.Тодоровский. Если все говорят, значит, так и есть.
Е.Кутловская. А после того как вы услышали, что «Валерий Тодоровский снял свой самый *зрелый* фильм», нет ли у вас панического ужаса, что в следующей работе вы можете оказаться не равным самому себе и, упаси Бог, произведете на свет нечто недозрелое?
В.Тодоровский. Такого нет, есть нормальный страх перед началом съемок каждого фильма. Это как прыжок в пропасть. Тревога дикая! А вот дальше все начинает как-то легко выстраиваться. Приезжаешь утром на съемочную площадку и четко осознаешь: вот так надо! Главное в этом деле — отдаться творческому процессу, не в переносном смысле, а буквально. Не надо мучи-

тельно выдумывать что-то, выкручивать что-то в себе... надо просто плыть по волнам процесса.

Е.Кутловская. Валерий, вы боитесь, что о вас как о режиссере или как о продюсере плохо отзовутся критики?

В.Тодоровский. Когда-то боялся. Но плохо это или хорошо, рационально или нет, это ведь все равно *мое*. В середине 90-х было ощущение, что критики обступили со всех сторон: «О, ужас!!! Что они напишут!!!» Сейчас не то чтобы я полностью освободился, но, как ни странно, меня это не особенно волнует. Знаете, есть такой тип режиссера — вот снял фильм и потом пять лет всем этим живет. Он судорожно читает, что же написали о его работе критик М. и критик N., пригласили его картину на фестиваль или не пригласили. Идут годы, его кинодетище уже все забыли, а он все думает о реакции общественности на продукт своего великого самовыражения. Мой образ жизни, к счастью или нет, не предполагает подобной вальяжности. Я сегодня снял фильм, а завтра опять пришел на работу, и у меня уже энное количество других проектов, поэтому не остается времени и сил быть включенным в пустую возню.

Е.Кутловская. То есть что скажет «княгиня Марья Алексевна» вам уже не важно?

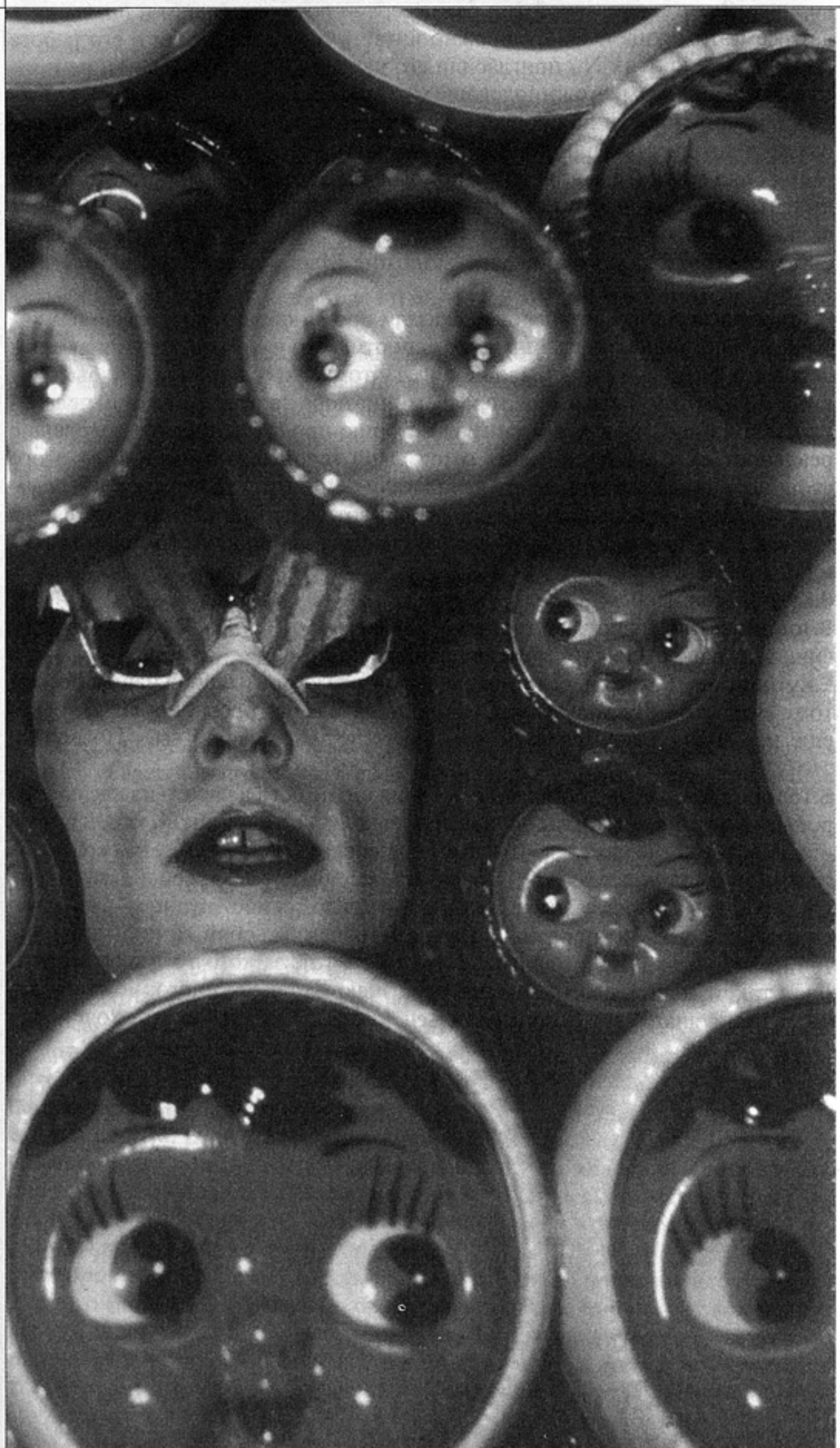
В.Тодоровский. Мне сто человек сказали про «Любовника», что фильм хороший, а вот финал неудачный все испортил. Но я считаю, что никак иначе эту картину закончить было нельзя. Потому что если иначе, это было бы кино ни про что. Была бы пастораль, миниатюра на тему страданий человека из-за измены жены. А я снимал историю про столкновение человека с реальностью, к которой он не готов. Мой герой погиб именно от этого столкновения. Кстати, мне все предлагали один и тот же вариант, которым я якобы должен был закончить картину: вот едет Янковский, едет, едет в никуда... Какой-то понос... (*Резко.*) Я бы с таким финалом зрителю картину не показал!

Е.Кутловская. Почему?

В.Тодоровский. Да потому что стыдно делать такой финал! Потому что этим фильмом надо было дать зрителю по яйцам!

Е.Кутловская. Валерий, если можно, давайте выстроим финал нашей беседы тоже «ударно»... Вы мне за пять минут до начала разговора, когда диктофон еще не был включен, сказали, что никто не знает, какой вы... Повторите это?

В.Тодоровский. Есть нормальная история видимости каждого из нас со стороны: «А вот, может, он такой, а может, такой...» и т.п. Я такой, какой я есть, и, вообще-то, мне кажется, что самое большое мое достижение на сегодня — то, что я начал *наконец-то* (!) позволять себе быть самим собой. Это очень трудно мне давалось. Самое болезненное дело, самое трудное — не кино снимать, не фильмы продюсировать, а быть самим собой, хотя бы процентов на семьдесят. И не мучиться, что ты не тот, за кого тебя принимают. Да, я такой, какой я есть! Сам про себя знаю не так уж много, но стараюсь уже не запрещать себе самовыражаться, как мне удобно, как мне хочется!



Андрей Бартенев. «Ботанический балет»

ДМИТРИЙ КОММ — МИХАИЛ ЗОЛОТОНОСОВ

О массовой культуре и мировом заговоре

Теория заговора — один из самых популярных мифов современной массовой культуры, предлагаемый публике прессой и ТВ ежедневно и на любой вкус — от заговора олигархов до заговора спецслужб. Про мировой терроризм пишут почти в тех же выражениях, в каких двести лет назад писали о кознях иллюминатов. Трилогия о Матрице, возводящая конспирологический миф в основной принцип мироздания, собрала почти миллиард долларов в прокате. Вокруг нее базируется целый блок менее кассовых, но не менее ярких картин — «Девятые врата» Романа Поланского, «Город тьмы» Алекса Пройаса, «Пи» Даррена Аронофски, «Широко закрытые глаза» Стэнли Кубрика и т.п., — многие из которых, в свою очередь, основаны на литературных произведениях.

Истоки мифа о мировом заговоре и его влияние на массовую культуру обсуждают кинокритик Дмитрий Комм и литературный критик Михаил Золотоносов.

Дмитрий Комм. Приятно сознавать, что, по крайней мере, в конспирологическом жанре Россия не отстает от планеты всей. Говоря это, я в первую очередь имею в виду не графоманию Проханова, а произведения типа «Азазеля» Бориса Акунина. Универсальность этого романа подчеркивается тем, что права на его экранизацию приобрел знаменитый Паул Верхувен. Вместе с тем, произведения такого рода часто мимикрируют под бульварный детектив конца XIX века, подчеркивая свою связь с некоей «традицией». Вы — один из немногих критиков, кто хорошо знаком с русским дореволюционным масскультом. Существует ли на самом деле некая преемственность между масскультом нынешним и прежним, или же это чистой воды фикция?

Михаил Золотоносов. Между двумя масскультами преемственность определенно есть. Скажем, ее нетрудно увидеть, если сравнить мистические романы Веры Крыжановской, написанные в 1900—1910-е годы, с трилогией «Дневной дозор» — «Ночной дозор» — «Сумеречный дозор» Сергея Лукьяненко. Или тогдашний и нынешний неизменный интерес к теме педофилии. А также к таким передавшимся по наследству темам, как топос проституции и всякие криминальные истории. Роман Лукич Антропов, писавший под псевдонимом Роман Добрый, написал сорок восемь брошюрок про сыщика Ивана Путилина: «Квазимодо церкви Спаса на Сенной», «Гроб с двойным дном», «Ритуальное убийство девочки», «Отравление миллионерши-наследницы», «Петербургские вампиры-кровопийцы»... Все это воспроизводится в современной массовой культуре — как в детективных рома-

нах, например у Дарьи Донцовой, так и в журнальчиках типа «Криминальный вестник». Это один аспект поддержания традиции, который я назвал бы естественным. Вся эта лабуда естественно самовоспроизводится.

Но есть и другой тип «традиционности» — попытки создания фиктивно единой истории. Все началось с закона № 32—ФЗ от 13 марта 1995 года. «О днях воинской славы (победных днях) России», в котором в один ряд были поставлены и 23 февраля, лукаво названное «Днем победы Красной Армии над кайзеровскими войсками Германии — Днем защитников Отечества», и 9 мая, и 8 сентября — день Бородинского сражения, и, скажем, 24 декабря — день взятия Измаила в 1790 году под командованием Суворова. Аналогичных примеров немало. Скажем, празднования двухсотлетия МВД и МИД в сентябре 2002 года и двухсотлетие Министерства обороны, отмечавшееся в ноябре 2002 года. Забавно, но можно подумать, что нынешние МВД, МИД и МО являются прямыми наследниками тех министерств, которые были уничтожены большевиками в 1917 году.

Таким образом, создается глобальная историческая фикция, что-то вроде той продукции, которой Матрица обманывает человечество. Для меня этот обман логично сопрягается с тем глобальным обманом, которым был отмечен второй срок Ельцина и все правление Путина.

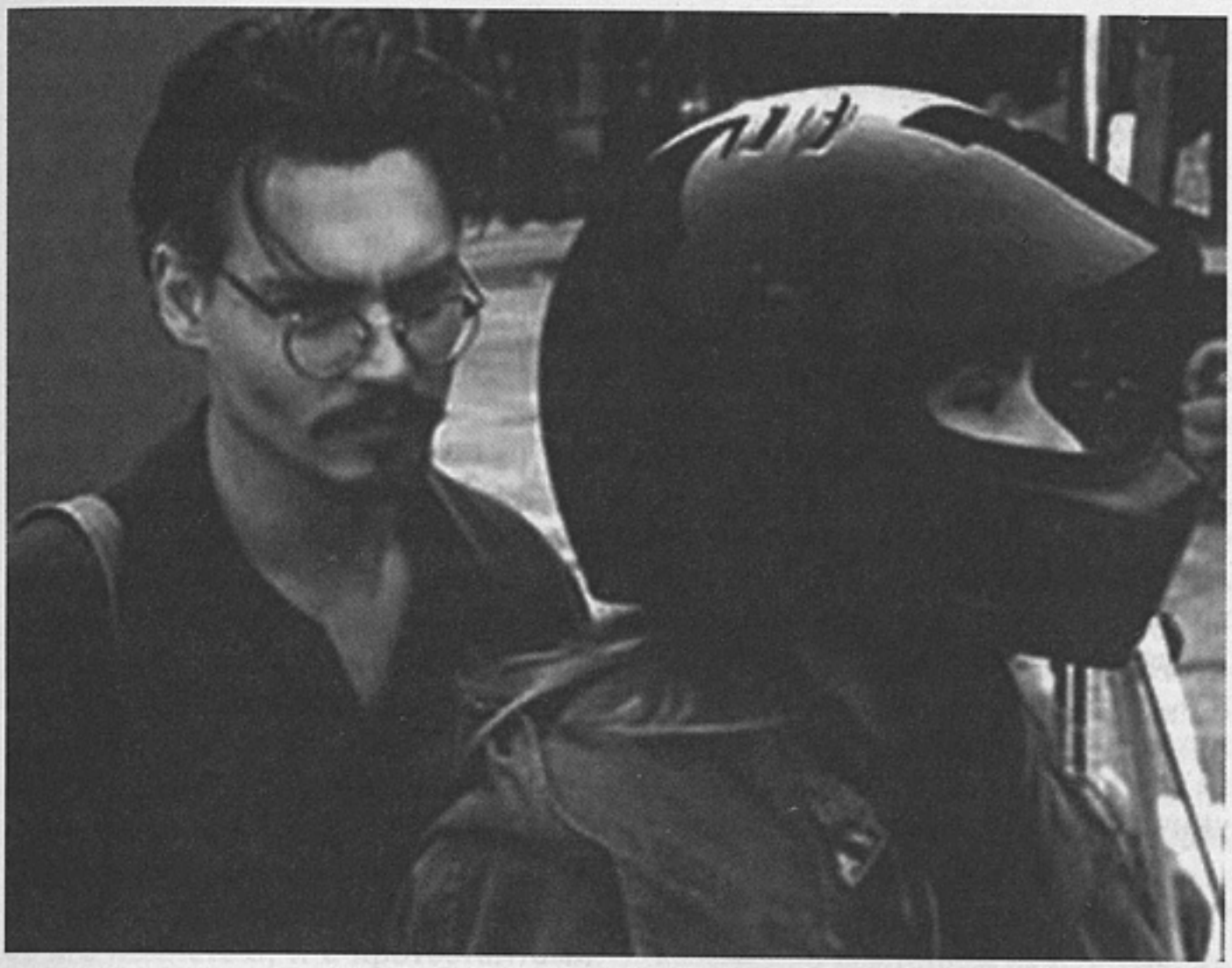
Д.Комм. Я только не понимаю, почему Министерство обороны праздновало всего лишь двухсотлетие. Они ведь могли и тысячелетие отпраздновать — прямо от Вещего Олега и похода на Царьград посчитать. Это доказывает, что наши военные — люди очень скромные.

Но меня более интересуют вещи, связанные с массовой культурой. Я нахожусь в совершенном восторге от тех названий, что вы перечислили. «Гроб с двойным дном» — какая прелесть! «Петербургские вампиры-кровопийцы» — как бы я хотел посмотреть фильм с таким названием. Это так похоже на то, что существовало в европейском кино в 60—70-е годы под кличкой exploitation (спекуляции на сексе, насилии и перверсиях). Там были фильмы с похожими названиями: «Оргия живых мертвецов», «Загадочное убийство несовершеннолетней», «Она убивала в экстазе»... Думаю, классики европейской бульварщины, типа Джесса Франко, с радостным визгом кинулись бы экранизировать творчество Романа Доброго, если бы узнали о нем. Пусть ханжи съедят меня живьем, но я абсолютно согласен, что все эти вещи являются совершенно естественными и, более того, здоровыми проявлениями массовой культуры.

Но, в отличие от вас, я не вижу никакой преемственности этой традиции в наши дни. Разве Дарья Донцова осмелится дать своему роману простое и честное название: «Отравление миллионерши-наследницы»? Разве Егор Кончаловский сможет назвать фильм «И умереть от наслаждения», как это сделал Роже Вадим? Разве Лукьяненко напишет что-нибудь про оргию живых мертвецов?

Все они слишком добропорядочны, слишком трусливы, слишком буржуазны в самом неприятном значении этого слова. Подобно нашему МВД, они ничем не связаны с эпосом о сыщике Путилине; их традиция идет от Юлиана Семенова, братьев Вайнеров и фильмов вроде «Петровки, 38» — то есть от образцов иной, фиктивной, идеологизированной традиции. Их популярность — результат элементарного отсутствия выбора. Дарья Донцова, Татьяна Устинова, Марина Серова, Александра Маринина — они ведь все на одно лицо? И никакого Романа Доброго в перспективе.

М.Золотоносов. Кстати, у перечисленных дам разные лица, причем у «Марины Серовой» его нет в буквальном смысле, потому что это результат коллективного творчества группы авторов-«негров» из Саратова. А у Донцовой, к слову сказать, есть романы «Маникюр для покойника», «Скелет из пробирки», «Урожай ядовитых ягодок», «Улыбка 45-го калибра», так что с названиями все в порядке. Но, конечно, ей далеко до Романа Доброго: «Нижегородская кровавая баня», «В когтях одесских демонов», «Ужасы больничной мертвецкой», «Люциферяне в Петербурге»... Роман Добрый — это рус-



«Девятые врата», режиссер Роман Поланский

ский вариант Конан Дойла, незаслуженно забытый и неоцененный, а Донцова растет из смеси советского милицейского романа Аркадия Адамова с очерками на темы морали из журнала «Работница». Плюс ощущается стилистика романов Аркадия Васильева — ее отца, который был общественным обвинителем на суде по делу Синявского и Даниэля в 1966 году. Так что Донцову обижать не надо: ее родословная по-своему сюрреалистична, о ней вполне можно было бы написать литературоведческий роман-фельетон (именно в такой форме литературоведение может описывать подобные феномены).

Но я с вами согласен в том, что наш современный масскульт — это испорченный вариант дореволюционного, который был смелее и последовательнее. Вот, скажем, Лукьяненко. Его трилогия относится к тому разряду литературы, которая возникла в России в начале XX века и именовалась оккультной. Ее самым характерным представителем была Вера Крыжановская, а самым породистым образцом — ее роман «В царстве тьмы» (1914). Но если у Крыжановской шла борьба добра со злом и светлых магов с демонами или самим сатаной (или, на худой конец, с евреями-сатанистами, как в романе «Смерть планеты»), причем добрые силы, сражавшиеся со злыми за каждую христианскую душу, к финалу обязательно побеждали, то у Лукьяненко, начиная с первого романа, возникла стабильная структура: на Земле живут простые люди и Иные, к которым относятся маги, ранжированные по уровню силы, волшебники, оборотни, вампиры, ведьмы, ведьмаки и прочие. Иные делятся на Светлых (объединенных в Ночной дозор) и Темных (Дневной дозор) — две армии, предводительствуемые, соответственно, Гесером (он же Борис Игнатьевич) и Завулоном.

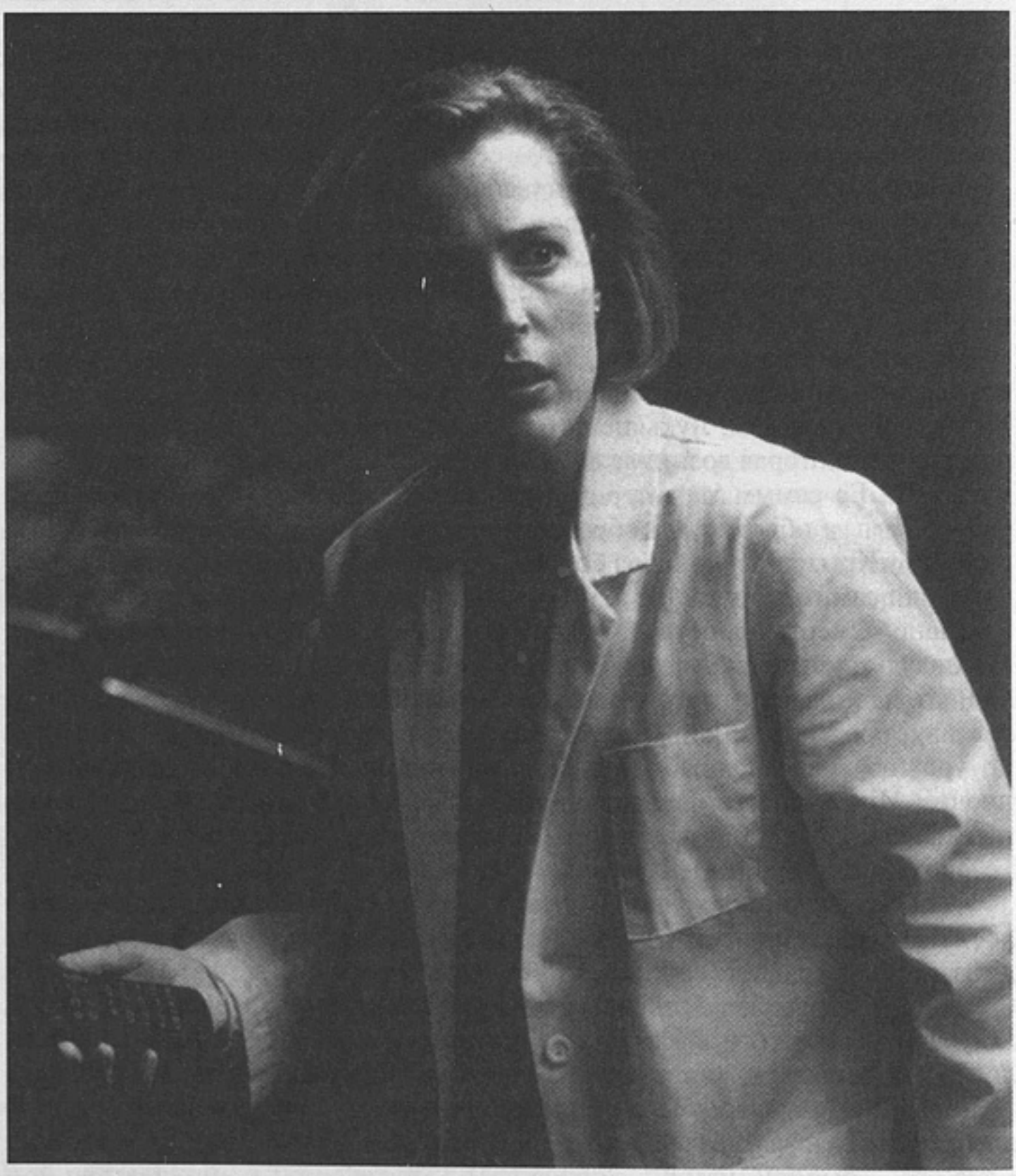
А поскольку простодушия начала XX века к концу столетия уже не осталось (а заодно и идеи Бога), добро со злом не борется, а находится с ним в динамическом равновесии. То есть соблюдается баланс Света и Тьмы, и любое доброе магическое воздействие — в соответствии с Договором — должно уравновешиваться злым. Даже вампиры законным порядком получают лицензии на высасывание крови из людей, ибо и вампиры тоже часть общего порядка. Получилось как-то сложно и лукаво, какой-то общественный договор добра и зла в духе Руссо.

У Крыжановской все одухотворялось ее простодушным нутряным антисемитизмом, о котором я подробно писал в книжке «Мастер и Маргарита» как путеводитель по субкультуре русского антисемитизма (СРА)». Все злодеи или были евреями-сатанистами, или служили им, за всем стоял мировой еврейский заговор против христианского мира.

У Лукьяненко за его Иными тоже нельзя не увидеть «народ Израильский, избранный Богом», который, согласно многим знаменитым антисемитским романам, имел «священное право властвовать над всеми народами» и организовал «всемирный заговор», теория которого была в итоге увенчана знаменитыми «Протоколами сионских мудрецов».

Но шовинизма у Лукьяненко не осталось, на это у него просто не хватило бы духу, хотя сюжетная схема, выработанная на том материале, в наследство перешла. Правда, при этом она обессмыслилась политкорректностью, лишившись первородного антисемитизма, который ее оправдывал и в свое время породил. Остались лишь некоторые следы. Главы Дозоров, Гесер и Завулон, перекочевали из первого тома энциклопедии «Мифы народов мира», причем не случайно глава Темных, Завулон, имеет иудаистическое происхождение (родоначальник-эпоним одного из «колен Израилевых»), а глава Светлых — тибето-монгольское (так было еще у Крыжановской), он был уничтожителем демонов и искоренителем десяти зол.

Аналогичная «порча» касается, кстати, и любимой мною педофилической темы.



«Секретные материалы»

Д.Комм. У меня вызывает некоторое сомнение правомерность параллели «всемирный заговор — еврейский заговор». Идея всемирного заговора стара как мир, она, по сути, идет еще от древних греков, которые все происходящее вокруг истолковывали как результат интриг и заговоров олимпийских богов. Позднее по делу о всемирном заговоре проходили тамплиеры, иезуиты, розенкрейцеры, масоны, и лишь в девятнадцатом столетии от этого исполинского мифа отпочковалась маленькая гаденькая сказочка насчет еврейского заговора. Конечно, XX век эту сказочку изрядно попользовал, но все равно она не заслоняет собой миф в целом. Лучшее доказательство здесь — то, что евреи, например Кафка или Роман Поланский, подвержены подобному параноидальному мироощущению ничуть не в меньшей степени, чем антисемиты. Поланский к тому же и оккультизмом увлекается не меньше Крыжановской.

А в Японии вообще евреев никогда не было, однако идею мирового заговора их массовая культура транслирует ничуть не меньше, чем русская. Взять, например, популярный японский анимационный фильм «Хеллсинг» (синтез английского слова «ад» — hell — и имени победителя Дракулы профессора Ван Хельсинга). Там тайный орден протестантских рыцарей сражается с разнокалиберной нечистью, тоже имеющей свою законспирированную организацию. Причем в ордене служат как обычные люди, так и вампиры, которые не смогли забыть свою человеческую сущность. Есть еще католический орден — наследник инквизиции, который враждует и с нечистью, и с протестантами. У католиков вампиров нет, зато есть сплошные отморозки, которые мочат всех подряд — и упырей, и мирных граждан. Я посмотрел уже две серии этого занятного барахла и все ждал, когда же появится православный орден — для комплекта. Но до него пока дело не дошло.

Я в данном случае не спорю с вашей интерпретацией Лукьяненко — я его не читал. Просто мне немного обидно, что вы так легко отдаете архетипический сюжет, на котором основано огромное количество книг и фильмов, в безраздельное пользование черносотенцев. Они этого не достойны.

Что до вашей любимой темы, то недавно в нашем кино появился первый, по-моему, фильм про педофилию — «Темная ночь» Олега Ковалова. Причем в нем соединились сразу два затронутых нами вопроса: действие происходит в нацистской Германии 30-х годов, но очень условной такой Германии, и сам Ковалов не скрывал, что имел в виду не столько Германию тех лет, сколько Россию сегодня. У него даже Елена Камбурова исполняет знаменитую песню «Лили Марлен» на русском языке. И вот в этой картине он попытался соединить паранойю изгоя-одиночки, на которого ополчился весь свет, с позаимствованным у Фрица Ланга сюжетом о маньяке, который маленьких девочек убивает. Девочка у Ковалова, правда, одна, и герой ее на протяжении фильма соблазняет рассказами о полете на Луну, где живут Нибелунги, в то время как его самого выслеживает какой-то самодеятельный гитлерюгенд, стоящий на страже общественной нравственности. Все кончается очень плохо, и зрителю вроде как положено сделать вывод о том, что преступник-одиночка все же не так опасен, как преследующее его преступное общество.

Однако Ковалова подвело то же, что, по вашим словам, подвело и Лукьяненко. Нельзя снимать кино о вурдалаках и оборотнях и при этом все время повторять: «Чур меня!» Нельзя снимать фильм о наступлении нацизма и бояться показывать истоки, из которых этот нацизм происходит. Ковалов, очевидно, испугался открывавшихся перед ним бездн, и фильм получился невнятный, робкий, с персонажами, которые бродят из угла в угол, как сомнамбулы, и при этом носят на лице такое выражение, словно судорожно пытаются вспомнить забытый текст.

Впрочем, Ковалов — это не масскульт.

М.Золотоносов. Отвечу вам по пунктам. Во-первых, «сказочка про еврейский заговор» — не маленькая, а очень авторитетная и большая, и не случай-

но она увенчалась всемирно известными «Протоколами сионских мудрецов», к восприятию которых читающий мир был подготовлен. Я полагаю, что материалы про заговоры тамплиеров и иезуитов появились уже после того, как в Германии и Франции были в общем и целом сформированы сюжетные комплексы про тайное всемирное владычество евреев. Скажем, роман Эжена Сю «Вечный жид» был написан в 1844—1845 годах и просто распространял схему заговора, созданную и отработанную на евреях, на новый материал. Этот архетипический сюжет, на мой взгляд, родился в недрах антисемитской концепции. Не случайно, например, книга об иезуитах Карла Теодора Гризингера, плодовитого немецкого писателя, вышла в Германии в 1866 году, когда сочинений о мировом еврейском заговоре имелось великое множество.

Во-вторых, романы, генетически восходящие к этому прасюжету, по-настоящему интересны, по-настоящему мотивированы, только когда антисемитизм в них не замаскирован и не снят всякими экивоками. В крайнем случае, пусть будут хотя бы иезуиты. Проблема всякого масскульта, на мой взгляд, состоит в том, что «политкоррекция» все непоправимо портит. Например, «Человек-амфибия» является ухудшенной переделкой французского романа Адольфа де ла Ира «Человек, который может жить в воде», написанного под псевдонимом Жан де ла Ир и опубликованного в газете Le Matin в 1909 году. В нем главным героем являлся Фульбер, который желал власти над миром для ордена иезуитов, для чего и создал человека-рыбу, пересадив мальчику жабры молодой акулы. В том же году антисемитская «Земщина» опубликовала анонимную переделку этого романа, в которой иезуиты были заменены евреями, а Фульбер — персонажем, которого так и звали — Еврей. То есть была совершена обратная операция — иезуиты были снова заменены евреями (что, конечно, не случайно, так как сами иезуиты исторически появились как замена евреев-заговорщиков).

Я утверждаю, что оба эти романа интереснее «Человека-амфибии» Александра Беляева, у которого ясной мотивировки нет. Переделки губят масскульт. Хотя они и политкорректны. В «Мастере и Маргарите» использована та же схема мирового еврейского заговора, Воланд происходит от демонического еврея, этот мировой заговор возглавляющего, но все испорчено: в результате, например, мотив вины Мастера уже непонятен. Понятен он лишь в контексте протосюжета о еврейском заговоре.

В-третьих, эта робость убивает и педофилическую тему, о чем вы уже сказали в связи с Коваловым. Простодушие, с которым описывалось в 1914 году, как Константин Сергеевич Мережковский купил себе шестилетнюю девочку Калерию Коршунову и что он с ней проделывал в течение девяти лет в Казани, где он служил профессором Казанского университета (дефлорировал он Карочку только в четырнадцать лет, а до этого сексуально использовал иными способами, подробно в прессе описанными), создает интереснейший криминально-сексуальный сюжет, которого лишены разные робкие попытки вроде «Лолиты» или того же опуса Ковалова. Нельзя быть немножко беременной. Пресса в 1914 году осуждала профессора-садиста, казанского маркиза де Сада, но фактически подробно все описывала. Мишель Фуко детально проанализировал этот механизм трансляции под видом осуждения и табуирования.

Из всего этого я делаю простой вывод: чистые масскультовские жанры не имеют потенций к трансформациям, их нельзя улучшать, «политкорректировать» и т.п., все подобное их убивает. И, чтобы работать в этих чистых жанрах, нужна очень большая смелость, которую современная нравственность уже осуждает и не допускает. Отсюда и деградация масскульта в процессе трансляции традиционных сюжетных схем.

Д.Комм. Не могу не согласиться с вашим выводом — трусливое ханжество делает многие современные фильмы и книги популярных жанров менее интересными и яркими, чем это было раньше. Достаточно сравнить Эдгара

«Темная ночь», режиссер Олег Ковалов

Уоллеса с Джоном Гришемом или «Фантомаса» с «Антикиллером». Но причина этих процессов, по-моему, не в политкорректности.

Взять пресловутый сюжет о мировом заговоре. Миф о заговоре иезуитов появился совсем не как замена еврейского заговора. Этот миф восходит еще к Тридцатилетней войне. Тогда католическая Контрреформация вела активную пропаганду, выпуская брошюры и памфлеты, где рождение протестантизма объяснялось кознями розенкрейцеров и еще более таинственных иллюминатов, которые, разумеется, действовали по наущению сатаны. Противная сторона отвечала собственной пропагандой, в которой агентами «мировой закулисы» выступали иезуиты и папа римский. Подробности этой пропагандистской войны приведены в книге Френсис Йейтс «Розенкрейцерское просвещение».

Таким образом, этот миф датируется серединой XVII века. А идея еврейского заговора, как утверждает Умберто Эко в статье «Вымышленные протоколы», рождается в середине XIX века в Италии: карбонариев пытаются скомпрометировать слухами о том, что они агенты жидомасонов. Первым же литературным произведением на тему еврейского заговора, по мнению Эко, является бульварный роман «Биарриц», опубликованный немцем Германом Гедше под псевдонимом Сэр Джон Ретклифф в 1868 году. Сюжет романа был содран с «Жозефа Бальзамо» Александра Дюма, с той части, где описывалась встреча между Калиостро и заговорщиками-иллюминатами. Гедше просто заменил иллюминатов на представителей двенадцати колен Израилевых.

Думаю, обыденному сознанию вообще безразлично, кто будет назначен на роль метафизического зла; чеченцы сгодятся не хуже евреев. Главное, чтобы место не пустовало. Это доказывает успех телесериала «Секретные материалы», сквозным сюжетом которого является разоблачение всемирного заговора с участием инопланетян и спецслужб. По вашей логике, этот сериал тоже базируется на «еврейском» архетипе, и то, что евреи заменены на абстрактных инопланетян, является его безусловной слабостью. Но его колоссальная популярность во всем мире доказывает, что публике интересна сама теория заговора, а не ее конкретные фигуранты. Не говоря уж о том, что ваша концепция существует в рамках одной лишь европейской культуры и не объясняет популярность конспирологического мифа в других культурах (не случайно вы проигнорировали мой пример с японским мультфильмом).

«Матрица: Революция», режиссеры Лэрри и Энди Вачовски

Мне кажется, что в случае с теорией всемирного заговора мы имеем дело с универсальной мифологемой, свойственной в равной степени всем культурам. На протяжении истории эту мифологему используют в своих интересах различные политические силы, на должность заговорщиков назначая представителей тех или иных конфессий, национальностей, классов. Масскульт же просто фиксирует общественные настроения.

Исходя из этого, я делаю несколько иной вывод. Проблемы масскульта в сегодняшней России связаны не с трансляцией традиционных сюжетных схем, а, напротив, с их незнанием. Русский автор, взяв сюжет, связанный с оккультизмом и мировым заговором, упирается только в верхушку айсберга — в евреев. Вписать их открытым текстом он не может — то ли политкорректность не позволяет (хотя какая в России политкорректность?), то ли порядочность, которую мама с папой воспитали. И поскольку с другими аспектами «заговорщицкой» мифологии наш гипотетический автор не знаком, он не в состоянии выйти из тупика, придумав некую фантастическую организацию Тристеро, как Томас Пинчон, или обратиться к козням тамплиеров, как Умберто Эко, или изобрести какую-нибудь Матрицу, как братья Вачовски. Даже инопланетяне не проходят — для этого наши авторы слишком серьезны. Вот и рождается чепуха, вроде сотрудничества Темных и Светлых Дозоров. А поскольку, как заметил Фредрик Джеймисон, фантастика всегда транслирует современное политическое бессознательное, то подобные расклады просто копируют ситуацию в стране, фальшивость наших якобы соперничающих политических лагерей.

Нужен определенный интеллектуальный уровень, чтобы получать удовольствие от игры с жанровыми формулами. И своеобразное чувство юмора — как у Честертона, писавшего, что поэма «Потерянный рай» может легко сойти за бульварную пантомиму под названием «Сатана-Арлекин, или Адам-в-ад-отдам». Масскульт, по сути, такой трансформацией культурных кодов и занимается. И именно низкий интеллектуальный уровень тех, кто сегодня работает в популярных жанрах, — причина его упадка, причем не только в России, но и на Западе. Ханжество, фальшь, предсказуемость — это уже следствия.

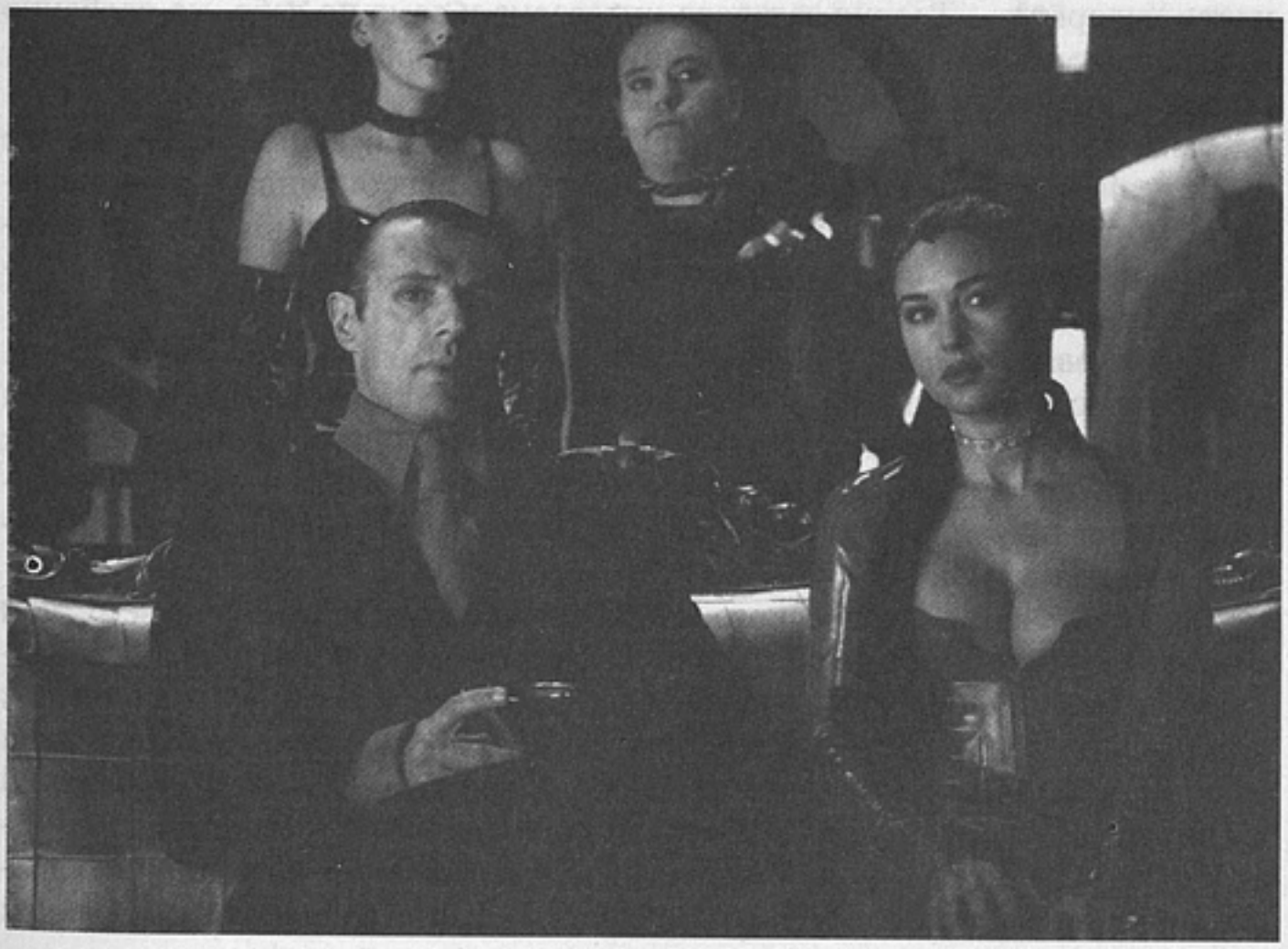
М.Золотоносов. Готов согласиться с вашим выводом о плохом знании традиционных сюжетных схем и штампов как главной причине низкого каче-

ства современного масскульта — с учетом того, что такое плохое знание является разновидностью дефектной трансляции. Что касается вашей аргументации, то она немного хромает: то у вас дело не в политкорректности, то, может быть, и в ней... Ясно же, что современная культура установила много разных табу, и именно они, а не низкая интеллектуальность, портят масскульт. Хотя, конечно, и низкая интеллектуальность тоже.

Что же до спора об исходной мифологеме мирового заговора, то не могу не заметить, что пропаганда и контрпропаганда эпохи Тридцатилетней войны — это именно пропаганда, а не мифология. Это же эпоха Просвещения, рациональности, и те объяснения, которые приводились для доказательства злого умысла обеих сторон, носили принципиально антимифологический характер. Да, этот материал потом стал основой для мифологии, но только *потом*, когда подошло время мифологий. Представлять сейчас те пропагандистские материалы середины XVII века мифологическими — антиисторично. Для создания мифологических структур требовались, с одной стороны, сюжетные накопления, а с другой — атеизация сознания и подстановка на место Бога каких-то таинственных организаций. Они часто имеют «дьявольское» происхождение, потому что генетически связаны с заменой Бога, а дьявол — это и есть антитеза Бога.

Орден иллюминатов фигурировал в доносе князя А.Б.Голицына еще в 1830 году. Однако потребовалось время, чтобы донос стал мифологией, причем мифологией тема иллюминатов стала, когда подключилась еврейская тема и между словами «масон» (или «иллюминат») и «еврей» возникло равенство, о котором писали бы в книгах. В России это 1860—1870-е годы, эпоха атеизации массового сознания и замены Бога «тайным обществом». Именно в конце 1860-х годов в России, например, появились труды М.Н.Лонгинова и А.Н.Пыпина, в которых фигура Адама Вейсгаупта, основателя ордена иллюминатов, была мифологизирована (чего не было в 1830 году).

Впрочем, первые сочинения про еврейский заговор могли появиться уже в начале 1840-х годов, сначала как самиздат, как некие доносы и записки, подаваемые по начальству (это моя гипотеза). Например, уже в 1831 году знаменитый М.Л.Магницкий пишет два текста: «Обличение всемирного заговора против олтарей (так! — *М.З.*) и тронов публичными событиями и юридическими актами» и «О водворении иллюминатства под разными ви-



«Матрица: Революция», режиссеры Лэрри и Энди Вачовски

дами в России». Здесь он упомянул и о евреях, среди которых распространяется «иллюминатство особенного характера», причиной чего является злой умысел раввинов. Это еще не мифология, это лишь первые зафиксированные мысли, спустя годы оформившиеся в мифологию. Страшным масонство и иллюминатство как его часть (по тогдашней классификации, зафиксированной, например, в известной монографии Финделя) стало, когда объединилось с евреями. Тогда начали возникать и другие мифы — в частности, об иезуитах. Не исключаю, что они возникли независимо от еврейского, но интуитивно предполагаю, что *после* мифа о всемирном еврейском владычестве. В любом случае, еврейская мифология оказалась более привлекательной для массового сознания и быстро победила иезуитскую мифологию по эксцитативности.

Роман почтового чиновника и полицейского шпиона Германа Гедше «До Седана» уже аккумулирует весь накопленный материал. Наверняка за созданием и распространением романа и в Германии, и в России стоят правительственные круги. Одна из его глав — «Жидовское кладбище в чешской Праге», — ставшая одним из источников «Протоколов сионских мудрецов», выходила отдельным изданием в Германии и в России. Вопрос о том, что Гедше списал с Дюма, остается открытым, но даже если так, то это не означает еще, что у Дюма иллюминаты уже были мифологизированы и/или им не предшествовали «еврейские заговорщики». В любом случае Гедше не мог «просто заменить» иллюминатов на евреев, воспользовавшись сюжетом Дюма: Гедше был не писатель, а полицейский наймит, а из этого следует, что вся схема мирового заговора евреев уже была сформирована к этому моменту и ею можно было орудовать.

Впрочем, для темы традиции в масскульте еврейский приоритет не столь уж и важен. Но интересен сам по себе как основа всей «конспирологии» — от неизвестных доносчиков первой трети XIX века, сочетавших евреев с иллюминатами, до Александра Дугина, с его войной «евразийцев» и «атлантистов», и группы преподавателей общественных наук военно-морских вузов Петербурга, сочинивших в начале перестройки трактат «Мертвая вода» о «мировой закулисе».

Массовому сознанию небезразлично, я думаю, кто злодей: старый враг лучше новых двух, и никакие арабы, чеченцы, «азеры» и «черные» не заменят образ еврея. Не случайно же, несмотря на всю войну с исламским терроризмом, за границей сидят Березовский и Гусинский, а в России активно идет «Ходоркост». Теория заговора интересна и сама по себе, но особенно когда заговор еврейский. Да, это концепция для европейской культуры, тут вы правы, про японцев ничего не знаю.

Д.Комм. Маленькая ремарка насчет Тридцатилетней войны — это все же была религиозная война, а потому не следует переоценивать рациональность пропагандистской аргументации. Эпоха Просвещения только начиналась, и даже молодой Декарт в те годы пытался установить контакт с розенкрейцерами.

Безусловно, пропаганда не создает мифы, а использует уже готовые. Именно это я и имел в виду, когда говорил, что теория заговора является универсальной мифологемой, в которую сильные мира сего вписывают тех или иных персонажей на должность заговорщиков. Вы и сами это подтверждаете, говоря, что за распространением романа Гедше стояли правительственные круги.

Что до конспирологического жанра в искусстве, то там, по-моему, чем меньше конкретности — тем лучше. Когда зловещие «они» названы евреями, иезуитами или еще как-нибудь, сюжет теряет свою таинственность, а с ним и привлекательность для публики. Кино, кстати, знало об этом чуть ли не с пеленок. Многие жанры еще не родились, когда Луи Фёйад, бывший журналист и автор экранного эпоса о Фантомасе, уже снимал многосерийный фильм «Вампиры», в котором речь шла о демоническом тайном обществе, опутавшем своими сетями весь Париж. Киносериал этот имел такой

успех (в 1915 году он был чем-то вроде «Матрицы»), что министр внутренних дел Франции был вынужден объяснять публике, что никаких вампиров на самом деле не существует. Так что для кинематографа теория заговора — нечто вроде повивальной бабки.

Касательно политкорректности никаких колебаний у меня нет: ее вред сильно преувеличен. Когда вы трактуете политкорректность как систему табу, я не могу не возразить вам, что табу было больше до политкорректности. К примеру, навязанный Голливуду в 1934 году кодекс Хейса, действовавший на протяжении тридцати лет, запрещал показывать мужчину и женщину лежащими вместе в постели, даже если они по сюжету являлись мужем и женой. Была регламентирована и длительность экранного поцелуя. Тем не менее именно на эти годы в США приходится расцвет жанрового кино: черного фильма, вестерна, мюзикла, научной фантастики. Вообще, никакие табу еще не мешали создавать качественные жанровые образцы, но для этого нужно иметь то, о чем я уже говорил, — соответствующий интеллектуальный уровень. Хичкоку и кодекс Хейса был не помеха, а нынешним вялую политкорректность уже не преодолеть.

В России принято издеваться над политкорректностью не потому, что мы цивилизованнее американцев, а в силу нашей исключительной дремучести. Плач о том, что политкорректность губит творческую свободу, поскольку не позволяет называть евреев жидами, чернокожих — нигерами, а геев — пидорами, издаваемый нашими Ярославнами обоих полов, — это, по сути, новая модификация той же теории заговора: коварные американские неолибералы навязывают миру политкорректность, чтобы лишить «национально ориентированных» художников творческой потенции.

Каким же будет итог нашей беседы? Может быть, под занавес мы сами разоблачим какой-нибудь заговор? Например, всемирный заговор антисемитов. Как вы считаете, он существует?

М.Золотоносов. Полагаю, что нет. Они просто все одинаково думают. Как гласит русская пословица XVIII века, кому насрано, а ему масляно: лишь бы грязи не было, а говна не миновать.

Д.Комм. Сильно сказано. Но я бы не торопился с выводами. Недавно мой знакомый нашел на одном сайте Рунета трогательную повесть о заговоре «межконтинентальных жидо-пидоро-масонов». Тут и Крыжановская заплакала бы от зависти. То есть проблема политкорректности решена, и глобальная Сеть уже освоена. Все это очень подозрительно, особенно учитывая, что, по версии Умберто Эко, миф о еврейском заговоре был придуман... иезуитами!

ЕЛЕНА СТИШОВА

Сцены из семейной жизни

«Любовь по правилам и... без», режиссер Нэнси Мейерс

В первом номере влиятельного журнала Screen, второй год подряд выигрывающего тендер на ежедневное информационное обслуживание Берлинале, 54-й Берлинский МКФ был загодя оценен как самый сильный за последние годы. Обозреватель особо отметил стратегию директора фестиваля Дитера Косслика, развернувшего фестивальный корабль в сторону политической реальности. Эта установка, судя по всему, стала путеводной звездой в работе отборочного комитета. Заметно сократился на фестивальных экранах сектор голливудского «гламура» и «хайтека» — кроме «Холодной горы» Энтони Мингеллы, фильма открытия, «Монстра», представленного в конкурсе, да внеконкурсной комедии «Любовь по правилам и... без», ничего голливудского и не было. (Замечательная ретроспектива Голливуда 60—70-х годов не в счет.) Правда, сие обстоятельство, как выяснилось, было связано вовсе не с «новой стратегией», а с изменением сроков присуждения «Оскара». При таком раскладе, решили продюсеры, традиционный обвал «оскаровских» номинантов в Берлине им ни к чему.

Замечу в скобках, что отсутствие голливудского фона ощутимо сказалось на фестивальном драйве. Как ни относись к «фабрике грез», ее продукция энергетична, как никакая другая. Артхаусу такая рама ничуть не вредит, напротив, эстеты, зацикленные на «высоком», получают лишний аргумент в пользу европейской модели кино.

Фокус на южноафриканский и латиноамериканский кинематограф, объявленный одним из приоритетных направлений нынешнего фестиваля,

в конкурсе был отыгран сполна, но скорее тематически, чем по существу. «Страна черепов» Джона Бурмена с Жюльетт Бинош и Сэмюэлом Л.Джексоном — прежде всего, любовный роман белой африканки с черным американцем. Но на фоне процесса национального примирения после прихода к власти партии Манделы. Мрачная проблематика апартеида сильно просветляется в любовном дуэте замечательных актеров.

Аргентинская картина «Прерванное объятие» молодого режиссера Даниэля Бурмана разыгрывает национальную карту. Даниэль Хендлер, взявший «серебро» за лучшую мужскую роль, сыграл юношу из большой еврейской семьи, бежавшей в годы второй мировой войны из Польши. Трагедия близкого прошлого обретает здесь камерный формат семейной драмы и не чужда комедийных обертонов, когда в действие вступают пожилые родственницы молодого героя, носительницы теперь уже раритетного еврейского колорита. Ведь местечек, где он наследовался и шлифовался, в мире уже не осталось.

Аналогичная ситуация исхода, только отодвинутая в более давнее прошлое — в 20-е годы прошлого столетия, — бегство греческой диаспоры из красной Одессы, вдохновила Тео Ангелопулоса на «мысль народную». Его «Трилогия: Плачущий луг» — рефлексия о фатальной судьбе родного этноса. Семейная лодка здесь разбивается о роковые утесы Истории. Ангелопулос, последний из могикан уходящего века кино, мыслит в эпических масштабах: судьба человеческая — судьба народная. Похоже, подобный образ чувствования канул в Лету вместе с ушедшим веком. На нашу долю осталась частная жизнь, семейные драмы, каковые на сей раз были представлены в изобилии. «Мысль семейная» зацепила многих режиссеров, явив внушительный спектр вариаций на бессмертную тему толстовской сентенции: «каждая несчастная семья несчастлива по-своему».

«Рассвет» шведского режиссера Бьёрна Рунге — семейный фильм «в законе», получивший в Берлине «серебро» за актерский ансамбль, а у себя дома признанный лучшей картиной года. Низкий поклон Ингмару Бергману — сумрачный скандинавский гений дал семейной драме бездонную психологическую и экзистенциальную глубину. В «Рассвете» чувствуются и бергмановские реминисценции, и влияние установок «Догмы». Действие заперто в интерьерах бедной квартирки главной героини — «брошенки» — и домов побогаче, где обитают другие, не менее несчастные персонажи, в частности молодой кардиохирург, которого мы впервые видим в момент очередной операции. Алое трепещущее сердце в его руках — единственная метафора, которую позволяет себе режиссер. Семейные истории вспухают драматическими узлами. Линейный нарратив здесь отсутствует. Рунге ис-

«Рассвет», режиссер Бьёрн Рунге

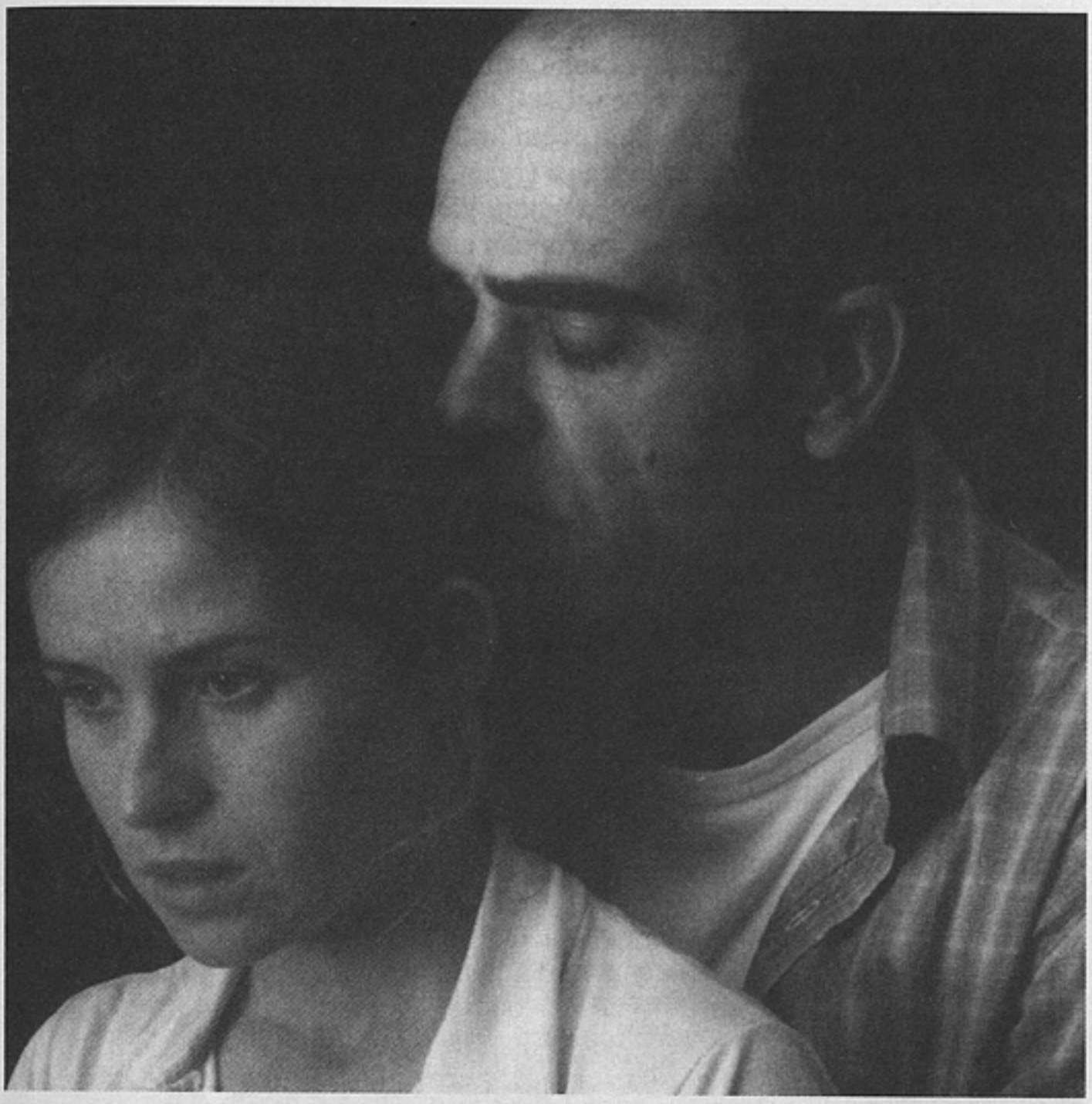
пользует принцип паззла — не все его персонажи пересекаются в процессе действия, но их драмы отражаются одна в другой. В целом фильм просится в рубрику «психопатология обыденной жизни». В нашей культуре, не знающей практического психоанализа, такого рода семейные девиации обычно пребывают в качестве скелета в шкафу, ключ от которого потерян. Культура протестантская не знает сентиментальности, она склонна обнажать потаенные драмы, срывать все и всяческие маски. Может быть, здесь первопричина того, что шведское кино породило тип нелучезарной актрисы, в чьем образе почти непременно присутствуют угрюмство и изможденность. Такова Анн Петрен, известная актриса театра и кино, которая сыграла в «Рассвете» Аниту — брошенную мужем пожилую домохозяйку, впавшую в глубокую депрессию после его ухода к молоденькой массажистке. Анита культивирует свою травму, мазохистски ее расчесывает, терроризирует взрослого сына. Словом, эта женщина за гранью нервного срыва.

Зато у Агнес, жены хирурга, все хорошо. У них с Риккардом двое детей, они собираются переезжать в другой город, продав дом и машину, и приглашают на прощальный ужин ближайших друзей — коллегу Риккарда Матса с женой Софи. Эпизод ужина разыгрывается по схеме, весьма напоминающей знаменитую сцену застолья из «Торжества» Томаса Винтерберга, первого по счету «догматического» фильма.

Начинается ужин с искренней ноты взаимной приязни, улыбок и даже интимных признаний. Оказывается, Софи ждет ребенка. Семейная пара уже потеряла надежду стать родителями, и вдруг такая радость! Застолье удалось, пора подавать десерт, и на этом самом месте все со страшной силой раскручивается в обратном направлении. Радушная хозяйка дома (бергмановская актриса Пернилла Аугуст) узнает, что отец ребенка — ее муж Риккард, что дом, из которого они еще не выехали, куплен не кем-нибудь, а Матсом. Всего несколько минут понадобилось, для того чтобы вполне благополучная Агнес превратилась в несчастную обманутую женщину с измученным лицом. Тайное стало явным — только и всего.

На периферии сюжета маячат еще две семьи со своими скелетами в шкафу, со своим опытом утрат и несчастий. Зачем режиссер с таким тщанием каталогизирует несчастья? Какова его цель? В интервью он прямо отвечает на этот вопрос: «Я хотел сделать фильм об освобождении. О людях, ко-

«Самаритянка», режиссер Ким Ки Дук



«Твоя следующая жизнь», режиссер Мануэль Гутьеррес Арагон

торые освободились от своих навязчивых видений. Это моя борьба за человеческие души».

В финале Анита, та самая, что никак не может очнуться от мужнина предательства, приходит к нему в дом. Туда, где он счастлив с молодой женой. Происходит безобразная сцена, в которой незваная гостья чувствует себя хозяйкой положения. Весь свой яд она выплескивает на перепуганную парочку. И только страстный монолог молодой жены — про то, как она любит Олофа, — отчего-то вразумляет Аниту. Она выходит на берег моря в сизой дымке начинающегося рассвета. И бросает в воду электропистолет, который брала с собой как орудие возмездия. Единственный в фильме пленэр с далекой панорамой порта размыкает клаустрофобическое пространство. Смена оптики дает ощущение катарсиса, будто вместе с героиней ты вышел из подполья и вдохнул полной грудью терпкий морской воздух.

К «Рассвету» можно отнестись и как к удачному опыту групповой психотерапии. Подобной картины, где «мысль семейная» удерживалась бы в фокусе от первого до последнего кадра, в конкурсе не было. Впрочем, была, конечно, была — картина немецкого режиссера Ромуальда Кармакара «Ночные песни». На этот раз известный немецкий режиссер не оправдал ожиданий. Пожалуй, я впервые стала свидетельницей феномена, как зрительный зал по своей воле переформатировал картину из одного жанра в другой. Семейная драма молодой пары с грудным ребенком превратилась под взрывами смеха в комедию или — скорее — в пародию. Именно из такого рода общих мест обычно состоит поточная продукция на тему молодых семей, не готовых тянуть лямку обычных семейных трудностей и менять привычный образ жизни из-за ребенка.

Нередко именно семейный дискурс оказывался самым интересным в картинах совсем «не про это». «Твоя следующая жизнь» ветерана Мануэля Гутьерреса Арагона — «народное кино», в наши времена редкая птица. Роковая драма с кровавым подбоем и бесценными для этнографа и антрополога деталями. В схватке отца с соседом (теленка не поделили!) дочь сражается на стороне отца и недрогнувшей рукой убивает соседа, всадив ему нож в спину. На похороны приезжает из города сын погибшего, дамский парикмахер (позор крестьянской семьи!), вспыхивает взаимная страсть между ним и девушкой-убийцей. Герой догадывается, а потом уже наверняка знает, что любимая прикончила его папу, но это не мешает парочке строить совместные планы на будущее. Тем более что отец девушки взял убийство на себя. Пожертвовал собой ради дочери. Ясно, что такой поворот — не отрыжка «мыльной оперы», но следование сохранившейся в таких анклавах архетипической народной морали.

«Мысль семейная» посетила, представьте себе, даже «плохого парня» Ким Ки Дука. «Самаритянка» этого непредсказуемого художника смотрелась «белой вороной» на фоне конкурса, не поражающего, прямо скажем, художественными открытиями. «Самаритянка» — в общем-то, притча, отсылающая зрителя к истории религий, буддистской и христианской, к священным книгам, где среди персонажей есть падшая, но раскаявшаяся грешница, заслужившая божественное прощение.

В моралистической «Самаритянке», снятой словно бы для того, чтобы напомнить нам о морали и отделить ее от доморального (не путать с аморальным) состояния юных героинь, которые не ведают, что творят, юная проститутка, застуканная полицией, выпрыгивает из окна и погибает. Ее подружка, «девочка из хорошей семьи» с нежным папой-полицейским, дабы искупить грех, заменяет несчастную на профессиональном посту, встречается с ее клиентами, дарит им свою любовь и возвращает гонорары погибшей подруги.

Случайно обнаружив, чем занимается его единственная дочь, папа-полицейский поведет себя нестандартно. Дочери он ни словом, ни жестом не покажет, что знает о ее хобби. Он выследит и зверски убьет одного ее любовника, другого доведет до самоубийства. Перед тем как отца забирает полиция, он едет с дочерью навестить могилу жены и матери, наперед зная, что это их последняя семейная поездка. Девушка засыпает, пригревшись на солнышке, ей снится вещий сон, будто отец хоронит ее в неглубокой могиле, засыпая ее дерном и камнями. После кадров символических похорон-прощания отец дает дочери урок вождения автомобиля, понимая, что в ближайшем будущем ей придется справляться с жизнью в одиночку.

Не знаю, как это вяжется с реальностью неведомого мне мира представлений о плохом и хорошем, но самоотречение отца впечатляет. Притом что картина, как всегда у Ким Ки Дука, уходит от психологии и лишена второго плана, она понуждает рефлексировать и даже переоценивать такие понятия, как «грех», «вина», «вера». Любовь истинная все прощает. Мысль не нова, но когда это случается с тобой, ты чувствуешь прикосновение божественной длани.

АНЖЕЛИКА АРТЮХ

Человек человеку моль

«Двойная рокировка», режиссеры Эндрю Лау, Алан Мак

Полицейский (или криминальный) фильм занял ведущие позиции в иерархии жанров гонконгского кино в 1985-м, когда первая «Полицейская история» Джеки Чана была названа лучшей картиной года. Показанная в ней жестокая жизнь городских джунглей способствовала началу важного процесса: мифологизации честного копа. Только на такого героя мог положиться обычный среднестатистический зритель, только от него он мог ждать защиты и понимания.

Превращение копа в легенду продолжили такие гонконгские асы криминального фильма, как Джон Ву со своим «Светлым будущим» и «Наемным убийцей» и Ринго Лам с «Городом в огне». Постепенно в гонконгском криминальном кино полицейский стал выглядеть не просто человеком, озабоченным поиском убийц и бандитов, но кем-то бóльшим. Быть полицейским стало означать — быть человеком социализированным, включенным в ход цивилизованной жизни, обладать правом называться «хорошим», даже невзирая на то что в крепких полицейских рядах всегда мог найтись морально неустойчивый карьерист, вздумавший предать общие добрые идеалы и начать играть не по правилам чести. В отличие от американской традиции, где со времен Хэмметта и Чандлера продажный полицейский стал непременным атрибутом жанра, полицейский в гонконгском кино оставался представителем почетной профессии. Гонконгские режиссеры особенно уважали тех, кто, подобно героям нашего сериала «Улицы

разбитых фонарей», не щадил живота своего за скромное жалованье (вроде Джеки Чана в «Полицейской истории» или Чоу Юнь Фата в «Городе в огне»).

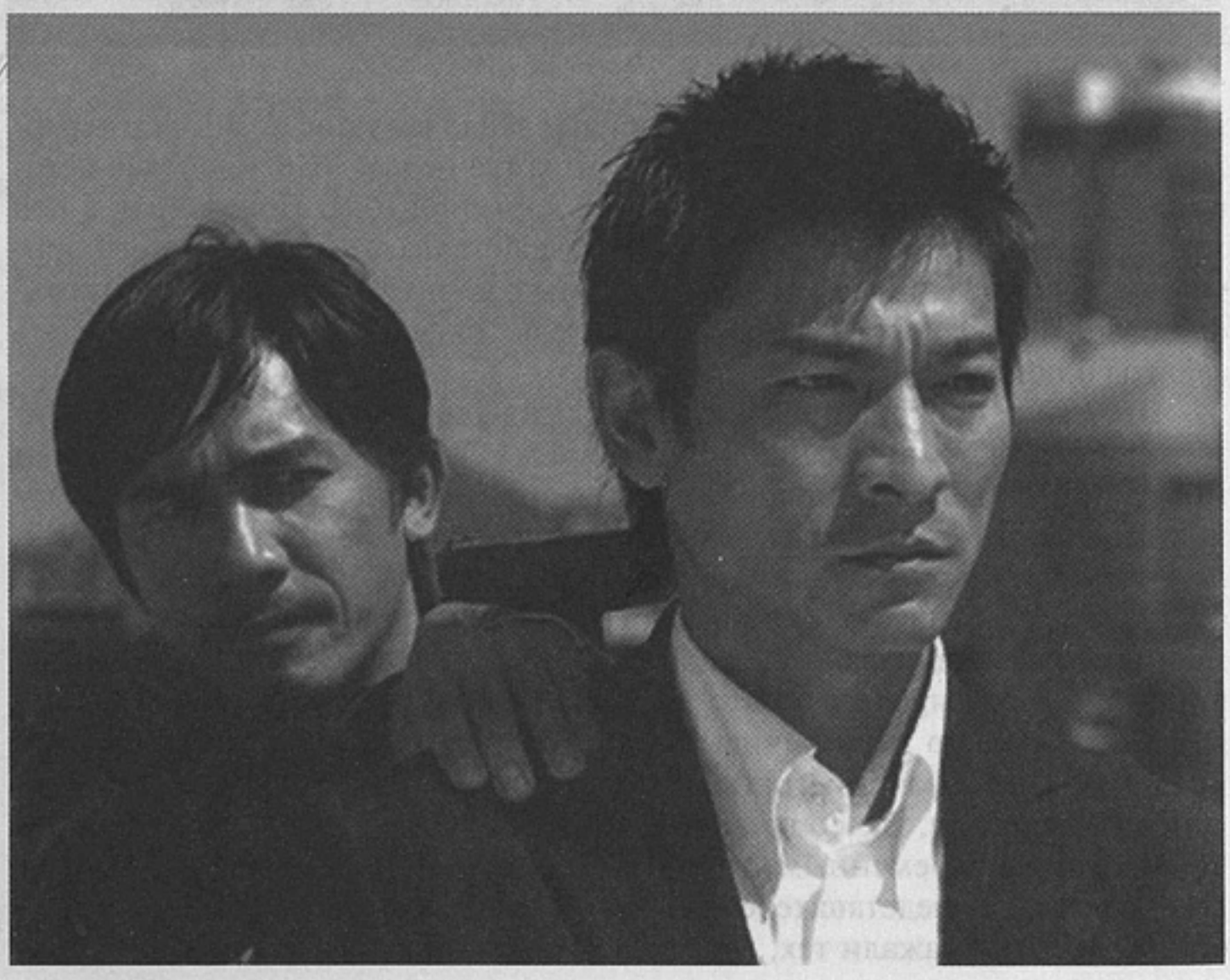
Историческое присоединение Гонконга к Китаю 1 июля 1997 года не просто изменило политическую ситуацию, но и выплеснуло на экран совсем новые тревоги и волнения. Они были связаны с иным качеством коллективного существования, с непременным переделом сфер политического, социального и экономического влияния. Естественно, в этих условиях образовался зрительский заказ на нового жанрового героя, которого гонконгское кино сегодня и моделирует с завидным усердием.

После отъезда в США звезд гонконгской режиссуры предыдущего поколения профессионалы второго ряда, такие как Джонни То, Вай Кафай, Эндрю Лау, Алан Мак, Кори Йен, формируют новые очертания криминального жанра, снимая по два, а то и по три фильма в год.

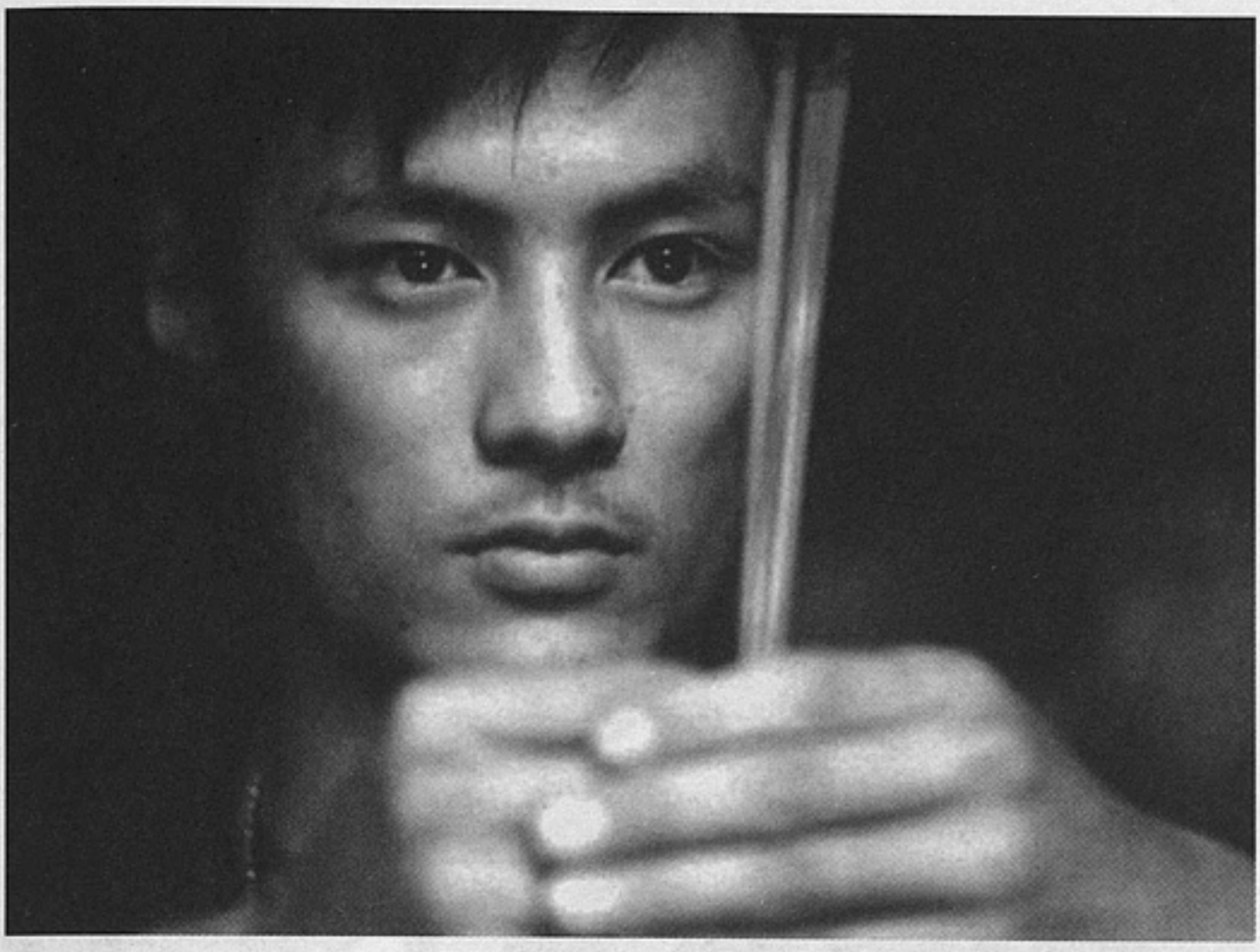
Первое, что отличает новое криминальное кино, — это неожиданное отсутствие в нем пистолетных единоборств. В кинематографическом балете а-ля Джон Ву, когда протагонисты с обеих сторон наставляли друг на друга пистолеты, скрывался глубоко индивидуалистический жест, возможность увидеть себя в глазах своего врага, познать себя через свое альтер-эго. Антагонисты оказывались чуть ли не духовными братьями, разведенными судьбой по разные стороны баррикад. Незабываем «Наемный убийца», где желание понять другого, встать на его место выделяло каждого героя из его среды, угрожало социальной идентичности, но парадоксально не изменяло устоявшуюся мифологему: жить хорошим человеком мог продолжать только коп, в то время как оступившийся и нарушивший правила киллер мог считаться хорошим, только погибнув в бою.

Нынешние гонконгские авторы все чаще отказываются от гонконгского фирменного тренда, предпочитая заменять идеального героя с такими же идеальными пистолетами, в которых никогда не кончаются патроны, на героя более реалистичного, можно сказать, типического.

Удачнее всего в этом плане поработали режиссеры Эндрю Лау и Алан Мак, за два года снявшие суперкассовую трилогию «Адская афера» (Infernal Affair), первая часть которой в нашем прокате носила название «Двойная



«Двойная рокировка»



«Двойная рокировка»

рокировка», где сыграли ведущие актеры гонконгского кино Тони Люн, Энди Лау, Энтони Вонг, Эрик Цанг. На Берлинале трилогия была показана в два приема: первая часть в рамках форума 2003 года, вторая («Адская афера-3: Конец ада») и третья в форуме 2004-го.

«Двойная рокировка» — тот редкий случай в Гонконге, когда авторы забыли о кассе. Сценарий второго фильма писался уже тогда, когда еще шли съемки первого, третий был снят в один год со вторым.

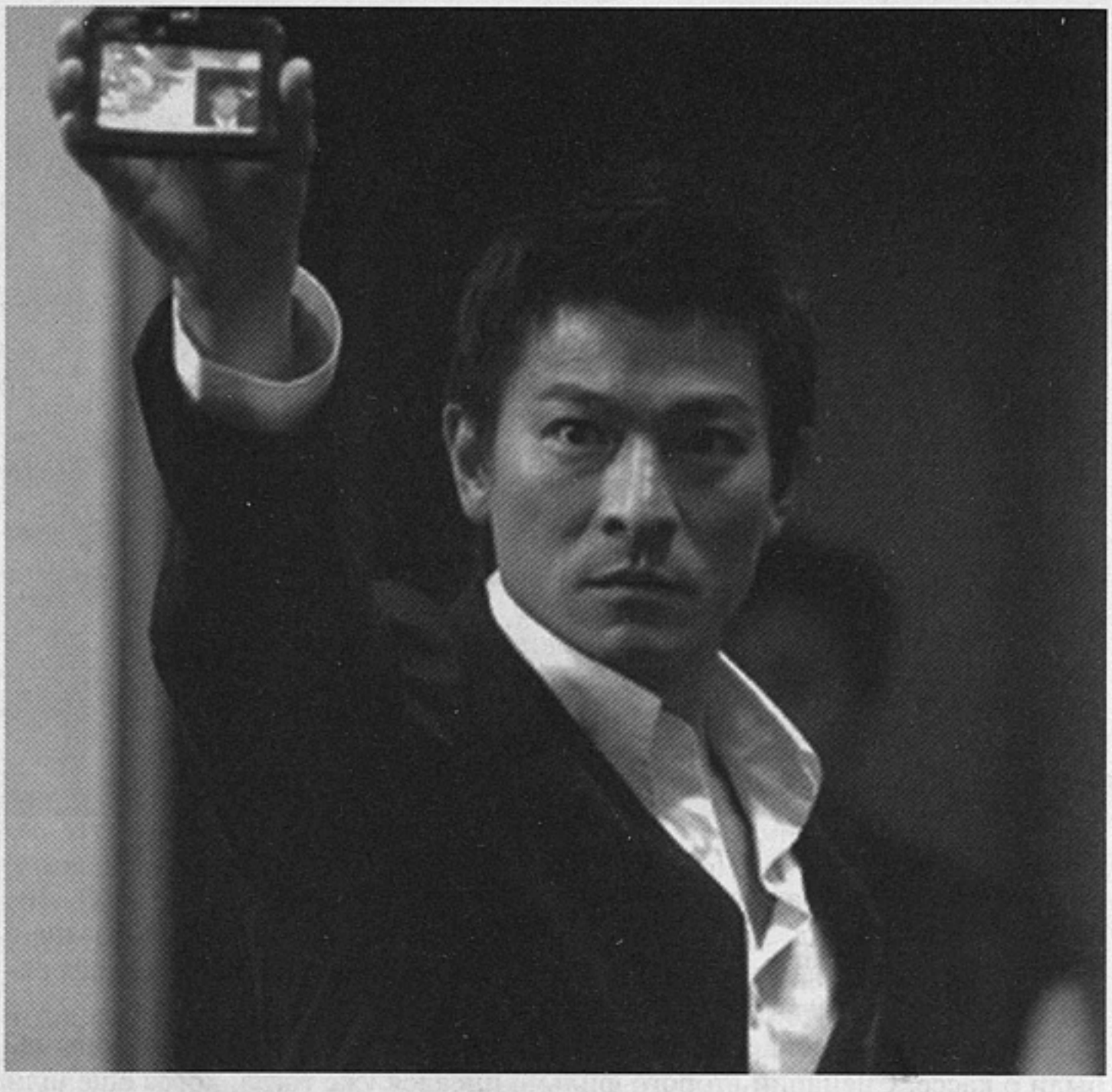
В западной прессе трилогию часто сравнивают с «Крестным отцом», однако это сравнение поверхностно. «Двойная рокировка» повествует не столько о мафии и ее «крестных отцах», сколько о новом герое, который здесь зовется «моль» и отнюдь не выглядит бледно в галерее лучших героев криминального фильма.

На жаргоне криминального мира слово «моль» означает «стукач», «подсадная утка». В «Двойной рокировке» действуют сразу две «моли», и они выглядят не менее сложными и драматичными, чем их западные коллеги, сыгранные Джонни Деппом в «Донни Браско» или Тимом Ротом в «Бешеных псах».

В ролях гонконгских «молей» блистают Тони Люн и Энди Лау. (Стоит сказать, что героев в юности играют другие, молодые актеры, но «Двойная рокировка», безусловно, сделана с прицелом на «взрослых» знаменитых звезд.) Во второй части, где Тони Люн и Энди Лау вообще не участвуют, так как действие фильма переносится в более ранние времена (время действия трилогии с 1991 по 1997 год), главными героями становятся их «крестные отцы» — инспектор полиции (Энтони Вонг) и босс мафии (Эрик Цанг).

Каждая «моль» из «Двойной рокировки» — не просто наш «стукачок» Шарапов, которому понадобилось всего несколько ссадин да знание музыкальной грамоты, чтобы отправить в тюрьму всех бандитов из «Черной кошки». В «Двойной рокировке» быть «молью» — это судьба, жизнь, отданная в жертву притворству, внутренняя драма раздвоения личности (не случайно в третьей части трилогии показано, как оба главных героя пытаются решить свои душевные проблемы при помощи психиатра и как нелепо у них это получается).

По сюжету первого (и лучшего) фильма трилогии каждому из героев дано задание разоблачить другого, что в итоге означает необходимость рас-



«Двойная рокировка»

крыть самого себя. Обреченность быть «молью» у героя Тони Люна обеспечивается тайной родства с одним из боссов триады. Эта тайна раскрывается тогда, когда герой поступает в полицейскую академию, мечтая стать «хорошим человеком». Человек, связанный с триадой кровными узами, не может и мечтать об этом. Секрет, естественно, раскрывается, героя выгоняют с позором, и только роль «моли», предложенная инспектором (Энтони Вонг), оставляет ему шанс когда-нибудь вернуться в честные правоохранительные ряды.

На контрасте выстроена история обращения в «моль» героя Энди Лау. Второй из фильмов трилогии уделяет ей особенно много внимания. Будучи мелким бесшабашным бандитом, герой влюбляется в жену босса триады, убивает по ее заказу главного конкурента, переживает трагедию любви без взаимности и с горя соглашается на обучение в полицейской академии, чтобы в память о любимой (она погибает) оберегать своего «крестного отца». С годами он начинает входить во вкус, делает блестящую карьеру и искренне хочет стать честным копом, тогда как «моль» Тони Люна регулярно перевоплощается в бешеного пса.

Кассовый успех всех трех «Адских афер» в Азии убеждает, что гонконгские режиссеры значительно преуспели в моделировании героя своего времени. Кульминацией трилогии является как раз 1 июля 1997 года, когда местная триада празднует не столько присоединение Гонконга к Китаю, сколько завершение кровавого передела сфер своего влияния. Мафия бессмертна: она продолжает вести междоусобные войны, обретает новых боссов, отыскивает пути выживания при новом режиме и приспосабливается к изменившимся условиям. Полиция делает то же самое.

Новый путь выживания для обеих сторон в современных условиях — обзавестись армией «молей», двойных, а то и тройных агентов. Что мы и

видим в трилогии, где в общей сложности насчитывается четыре «моли» (две из них, играя второстепенную роль, подчеркивают типичность новой ситуации).

Как показывает «Двойная рокировка», современный Гонконг — это хаос и царство жестокости, массового и быстрого истребления представителей старых кланов, чудовищный передел сфер влияния. В этом контексте именно «моль» обладает шансом на относительно долгую жизнь, если, конечно, она привыкнет быть «молью», согласится стереть прежнюю идентичность в пользу той, которой требуют новые обстоятельства. В отличие от полицейских и киллеров старых времен, «моль» должна раствориться в коллективном теле какой-либо из сторон, в то время как граница между мирами мафии и полиции все больше начинает выглядеть бледнее моли. (Эта тема стирания фронтира между полицейскими и бандитами проигрывается на истории героя Энтони Вонга, который не только вербует стукачей и ведет пространные разговоры с представителями криминального мира, но и сам маскирует убийство одного из боссов мафии.)

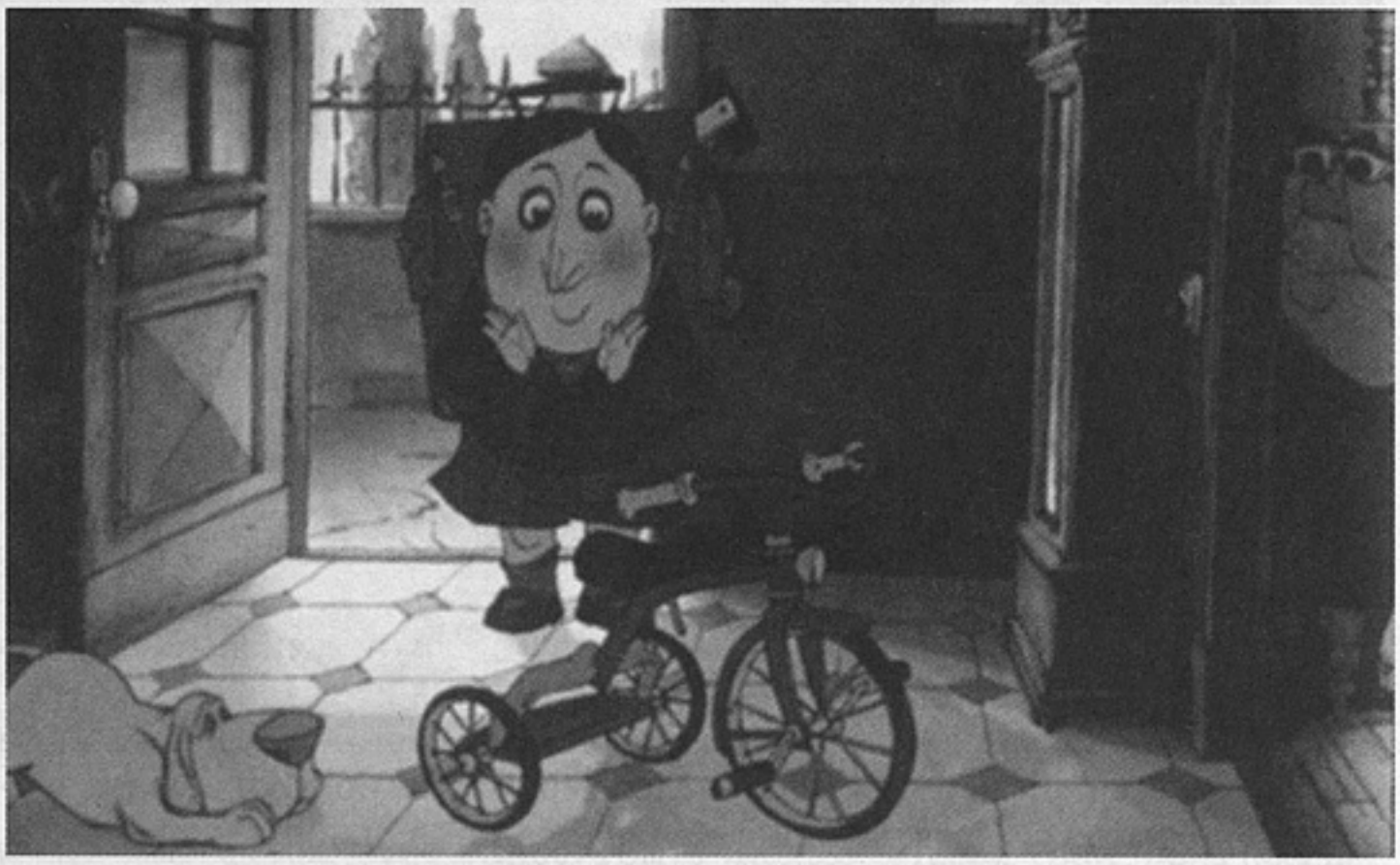
Притворяться, играть по бесчестным правилам, не выделяться — вот удел нынешних полицейских и гангстеров в гонконгском кино. Такого не могло случиться с идеальными героями, воспетыми Джоном Ву или Джеки Чаном. Правда, герой Тони Люна все-таки выбирает старый и добрый идеал, за что и погибает, подобно своим честным полицейским кумирам.

Впрочем, этот герой так понравился публике, что, несмотря на гибель в первой серии, воскрес в третьей. (Не зря Энди Лау тоже боролся за эту роль, но авторы фильма предпочли Тони Люна.) Успех трилогии доказывает, что гонконгский зритель охвачен ностальгией по прежнему времени и персонажам. Публика приветствует тех, кто не согласен с уделом вечной «моли», кто совсем не желает забывать о былом героическом индивидуализме, кто протестует против навязанной кем-то извне идентичности. Можно сказать и так: на данном этапе истории гонконгского криминального фильма его зрители выбирают тех героев, которые все еще держатся за прежние ценности, предпочитая одинокую, но красивую жизнь бледному прозябанию в коллективе. Безусловная фига в кармане Китаю.

Возвращаясь к сказанному в начале, «Двойную рокировку» все-таки правильнее сравнивать не с «Крестным отцом», а с голливудским фильмом Джона Ву «Без лица». Несмотря на то что герои «Двойной рокировки» не делают пластических операций, чудесным образом смывающих их прежнюю идентичность, они все же живут и ведут себя так, как если бы их совершили. На фоне постоянных междоусобиц и кровавых разборок «моли» «Двойной рокировки» ищут свое лицо — уникальное, непохожее на другие, и обретают, платя за это своими жизнями. Эти персонажи цепляются за мечту о хороших и честных копах, которую создавало предыдущее кинематографическое поколение, предпочитая героическую гибель жизни бледной моли.

ЛАРИСА МАЛЮКОВА — МИХАИЛ АЛДАШИН

Унесенные ветром



«Трио из Бельвиля», режиссер Сильвен Шоме

Фестивальный корабль, на котором проводился юбилейный X Международный анимационный фестиваль «Крок», на сей раз отправился в путешествие из Киева. И... едва смог пришвартоваться в Севастополе. Сильный шторм изрядно потрепал судно и нервы пассажиров, оставшись в памяти как главное событие форума.

В самой же программе царил полный штиль. Не то чтобы конкурс был из рук вон плох — вполне приличный уровень для фестиваля класса «А». Только заметного шага (а именно так переводится с украинского слово «крок»), рывка вперед, судя по картинам, анимация в 2003 году не сделала. О качестве фильмов и секретах жюри мы побеседовали с его председателем режиссером Михаилом Алдашиным.

Лариса Малюкова. Организаторам удалось заполучить в конкурс самую заметную и знаменитую картину года — канадское «Трио из Бельвиля» Сильвена Шоме, предыдущая работа которого «Старуха и голуби» была награждена золотом Аннеси. Знаю тем не менее, что к его новому фильму отношение, мягко говоря, неоднозначное.

Михаил Алдашин. В полнометражной анимации стабильный высокий уровень на протяжении всей картины сохранить невероятно сложно. Это известная проблема. Плюс на фестивали обычно присылают не самое выдающееся из того, что сделано в мире. Но «Трио из Бельвиля» — исключение из правил. Во всяком случае, на «Кроке» «Бельвиль» был лучшим.

Низкобюджетное короткометражное кино позволяет заниматься эстетическим поиском: артхаус можно снять и за двести тысяч — продюсерский

риск невелик. Полный же метр стоит миллионы долларов. Когда надо возвращать огромные суммы, продюсеры боятся и не желают экспериментировать. «Бельвиль» появился благодаря хорошему резонансу предыдущего фильма Сильвена Шоме.

Л.Малюкова. И храбрости продюсера. Но когда миллионы все-таки тратятся и, стало быть, результат должен быть просчитан досконально, отчего он бывает маловыразителен? Удачи перечислишь на пальцах одной руки. Помимо «Бельвиля», которому аплодировал Канн, можно назвать лишь картины студии «Аардман». Но даже такие мастера, как Ник Парк, Питер Лорд, Крис Седлер или Лойд Прайс, выходя на полный метр — «Побег из курятника» или «Ломающиеся изобретения Уоллиса и Громита», — заметно теряют по части вкуса и юмора.

М.Алдашин. Мне «Побег» не слишком нравится, но ведь очевидно, что фильм талантлив. Что касается «Изобретений»... Это работа уже не самого Парка, а совместный труд его коллег по «Аардман-филмз». И становится ясно, что уже недостаточно просто классно придумать персонажи — нужна полноценно проработанная история. Смешной эпизод, когда пес переодевается в овечку. Все остальное вторично, и, конечно, возникает ощущение натужности. Заметим, режиссеров-эксцентриков, мастеров гэга, как и комедиографов, и в игровом-то кино мало, до обидного мало. В анимации, кажется, чего проще требовать — «сделайте мне смешно». А попробуй нарисуй анекдот, чтобы рассмешить, но не переборщить, сочинить так, чтобы и вправду было весело.

Л.Малюкова. В конкурсной программе по-настоящему смешных картин было, действительно, немного. Победил японский пластический анекдот «Парные прыжки на лыжах с трамплина» Риитиро Масимы — ловко придуманная 3D-пародия на Олимпийские игры. Персонажи унифицированы. Они — лишь «приложения» к конкретному виду спортивного шоу. Редкая сегодня гармония замысла и воплощения. Но со стульев зрители от смеха не падали.

М.Алдашин. Фильм сделан органично. Изображение не сложнее, чем требует такой тип шутки. Смысл в том, что весело спародированы нововведения в правила Олимпийских игр. Чего там только не насобирали, планируют уже чуть ли не в бильярд играть. Парные прыжки на лыжах сами по себе нелепы, а тут еще с элементами фигурного катания, акробатикой. Во время просмотра я срывался к переводчику: «Парень, ты половину текста не пере-

«Парные прыжки на лыжах с трамплина», режиссер Риитиро Масима

водишь, а другую переводишь неточно». Обидно, комментарий с его абсурдной бессмыслицей играет особую роль...

Л.Малюкова. Комментатор, инфицированный «логодиареей», заполняет паузы подготовки к прыжкам, беспрерывно трындя: «Да, они долго лежали с травмами. И вот наконец покажут свое знаменитое WW! Сейчас они готовятся. Неужели? Да! Да, это оно! Супер WW!» И действительно — умопомрачительные номера-аттракционы. Скажем, «Полет орла»: лыжник держит под собой второго, изображающего тушку жертвы...

«Бог», режиссер Константин Бронзит

М.Алдашин. Обычно в иронии, сатире сильны мастера загребской школы, чехи, поляки, американцы. От японцев я подобного «отрыва» не ожидал.

Л.Малюкова. Вы дали приз фильму Пэса «Секс на крыше», хотя картина незамысловата: два кресла вырываются на крышу и имеют друг друга во всех возможных позах со стонами, до полного изнеможения и разрывания одежд, то есть обивки.

М.Алдашин. Кажется, да, обычный анекдот. Фильм не состоялся бы, если бы не финал: пришла хозяйка, увидела разорванную в пылких страстях обивку, дала затрещину кошке... Тут и возникает ощущение жанрового перевертыша.

Л.Малюкова. А каково твое общее заключение после внимательного просмотра полутора сотен картин на «Кроке»? Какими болезнями анимация болеет, в чем надежды на выздоровление, что тебя, в конце концов, бесит и что восхищает?

М.Алдашин. Много фильмов, плохо скроенных. Это ведь, знаешь, как ботинки, которые не должны болтаться на ноге или жать, выглядеть слишком вызывающе или просто убого. Пусть картина не поразит, но хотя бы тронет, развеселит...

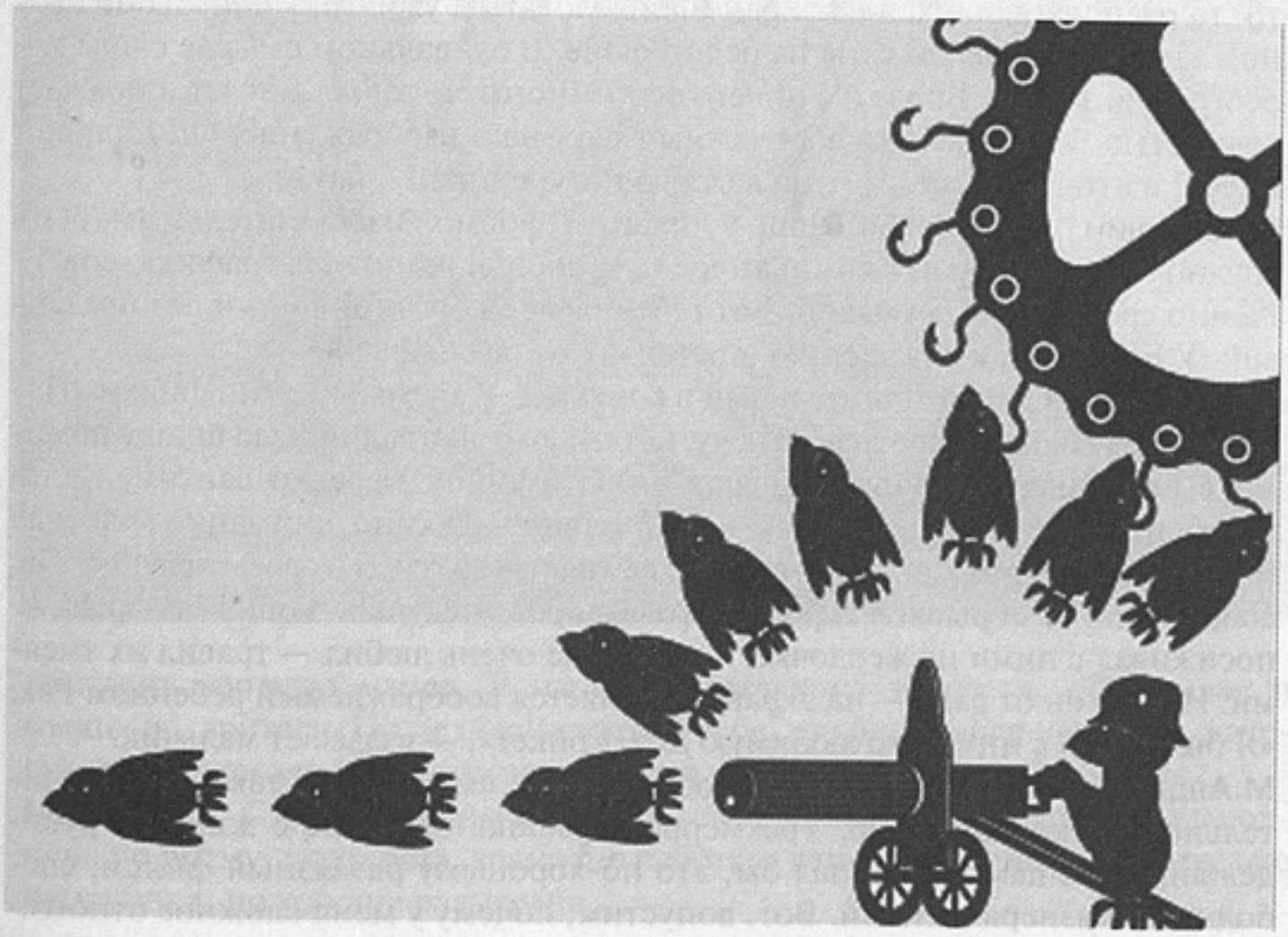
Л.Малюкова. Поговорим о российской части программы. Крепко сделанная кукольная работа Натальи Дабижа «О рыбаке и рыбке» не вызывает вопросов по части профессии, хотя по отношению к предыдущим картинам режиссера грешит повторами. Спорные, но последовательные попытки Андрея Денисенко использовать технологию 3D для погружения в русскую классику, как обычно, вызывают огонь на себя. Вспоминаю столь же провокационные, шокирующие экспериментальные упражнения в его фильмах по Пушкину, Тургеневу. И вот экранизация гриновского «Крысолова». Местами изобретательно, интересно по движению камеры, игре ракурсов, не-

тривиальной световой пластике. Но немало ошибок в движении (главная проблема «неживого» пространства), анимации, монтаже. И все же, мне кажется, при всех очевидных изъянах картины Денисенко можно рассматривать как некую лабораторию, в которой исследуются возможности анимации, ее «трехмерные горизонты». Самые же горячие споры в анимационном сообществе разгорелись по поводу фильма «Бог» Константина Бронзита, показанного и на Каннском фестивале. Причем речь не столько о профессиональных достоинствах или огрехах картины (это отдельный разговор), сколько о праве автора в качестве героя фильма, по сути анекдота, назначить... бога. Многорукому божеству явно металлической фактуры досаждает муха. Всеми руками бог пытается изловить паразитку. Он нелеп, смешон, зол. В финале неуклюже сваливается с воображаемого постамента. На его месте остается паутина с пауком, уже закусившим мухой...

М.Алдашин. Между прочим, на обсуждении маячила идея дать фильму приз, но у некоторых членов жюри возникли серьезные претензии к автору. И у меня самого немало вопросов к фильму. Конечно, неотвратимо встает вопрос о выборе материала для шутки. Мы с Костей не раз по этому поводу говорили по телефону. Я спрашивал: «Зачем это безвоздушное пространство, эта темнота? Где все происходит?» Предлагал сделать кино в стилистике кукольного. Питер, коммуналка... На пыльном подоконнике среди окурков — статуэтка Шивы, которая вдруг оживает... Кто-то смотрел бы фильм про подоконник, кто-то подумал бы о смысле жизни. Но исчез бы пафос. Костя попробовал нащупать новые возможности, прежде всего в пластике, эстетически осмыслить 3D анимацию. Попытка достойная, заслуживающая внимания. Но из наградного листа фильм все же выпал.

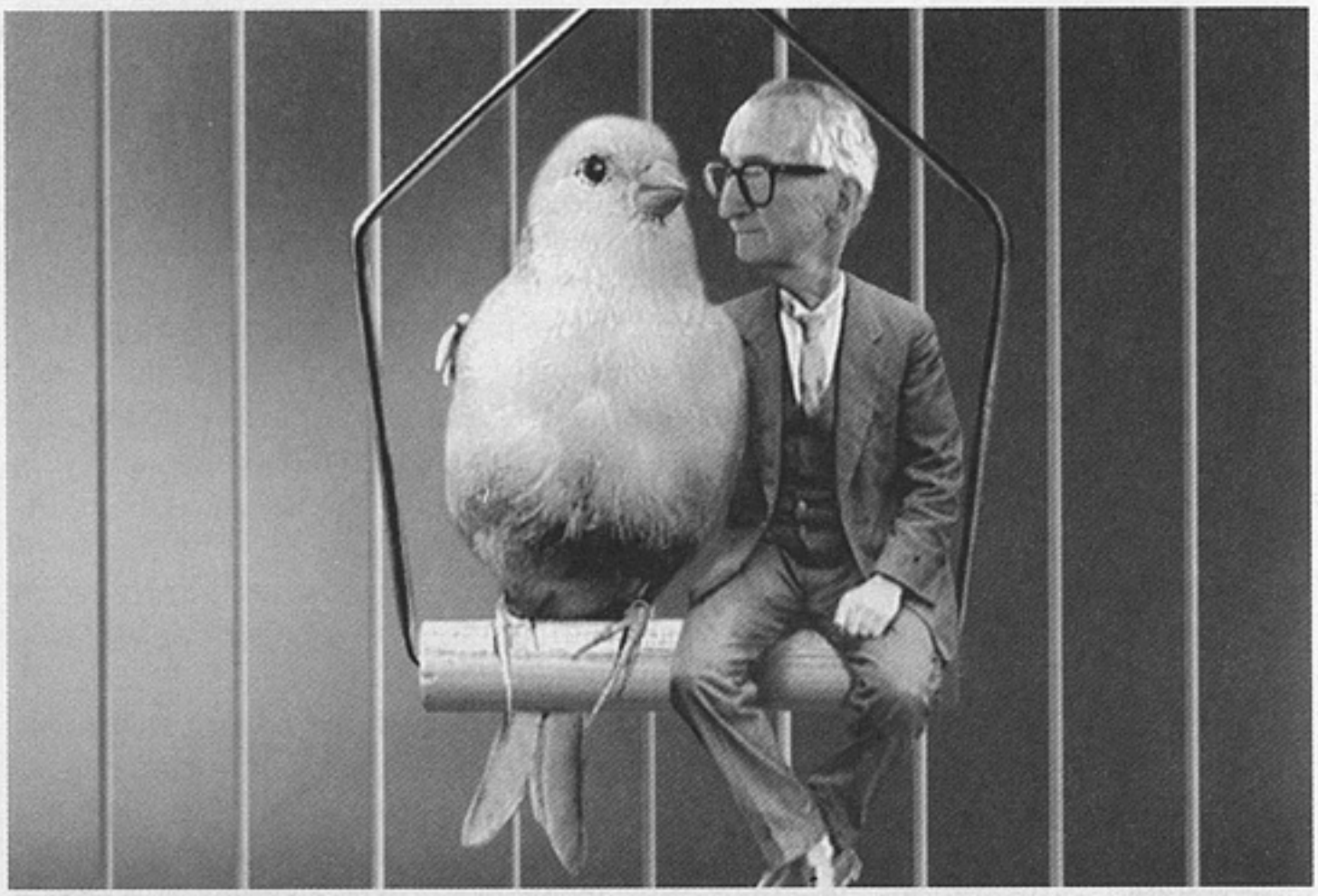
Л.Малюкова. Отдельно замечу, что опыт сочинения так называемого фестивального кино нарабатывается год от года. Что это такое? Кино изначально непонятное. Безнадежно сумрачное. Туманное. Главное, преднамеренно недосказанное, чтобы критики и фестивальная публика самостоятельно справлялись с нечленораздельным повествованием. Но все же, была ли в программе «Крока» работа действительно важная для эстетического развития анимации? Было ли то, что Юрий Норштейн называл эстетическим прорывом, когда дал приз Валентину Ольшвангу за экспрессивно одушевленную «Розовую куклу»?

М.Алдашин. Трудно говорить о прорыве. Разве что о чем-то неожиданном?



«Время принять ванну в Клеркенвеле», режиссер Алексей Будовский

Что тоже неплохо. Меня ощущение прорыва настигло дважды в жизни. Ретроспектива Федора Хитрука в Доме кино, когда я увидел фильмы пожилого человека, способного делать юное и очень разное кино. И норштейновская «Шинель», посмотрев материал которой, я подумал: «Вот дверь в космос. Туда сейчас должны броситься все. Он показал, как можно». Но, оказалось, подобное не всем доступно. В космосе надо по-другому дышать. Так вот, если говорить о неожиданных впечатлениях, то это фильм Алексея Будовского «Время принять ванну в Клеркенвеле».



«Па», режиссер Нейл Гудридж

Л.Малюкова. Точнее, фильм-клип Алексея Будовского (проживающего сейчас в Нью-Йорке и работающего, между прочим, электриком в порту) на тему одноименной песни британской группы Tuesday Weld. Экранная музыкальная шутка выглядит проще простого. Визуальная мелодия сложена из движений черно-белых кукушек, то пританцовывающих, то летящих куда-то, то располагающихся на экране замысловатым узором, как ноты на нотном стане. Черные силуэты на белом фоне. В буквальном смысле слова хореография звуков. Вроде бы ничего особенного. Но завораживает, поражает точностью. У Будовского абсолютный слух на... изображение. Оно пляшет вместе с птичками, отыгрывая каждую ноту, синкопу, паузу.

М.Алдашин. Когда работаешь в простой форме, изобретательным быть трудно. Фильм собран в компьютере из кусков. Лаконичная графика, совершенно сросшаяся с музыкой. Вот тебе пример короткой шутки без претензий. У Бронзита, к сожалению, претензия не реализована.

Л.Малюкова. Самый трогательный в конкурсе — австралийский фильм «Па» режиссера Нейла Гудриджа. Замечу, кстати, что австралийскую школу помимо высочайшего уровня отличают накал эмоций, нередко сентиментальность, иррациональность. «Па» — компиляция 3D кино, анимации (плоская марионетка), фото и видео — рассказ семилетнего героя о своем дедушке Па, собранный из обрывков взрослых разговоров. Дедушка любил канареек — посиживал с ними на жердочке. А людей не очень любил — травил их змеями. И умер он от рака — на экране появляется воображаемый ребенком Рак. «Я бы сыграл с ним в его любимую игру крикет», — вздыхает мальчик.

М.Алдашин. «Па» привлекает свободой, как смысловой, так и изобразительной раскованностью. Трехмерная графика смешана с живыми рукодельными вещами. Я сказал бы, это по-хорошему развязный фильм, свободный, жизнерадостный. Вот, допустим, почему у меня сложное отноше-

ние к картинам эстонских мастеров? Они так заняты поисками формы и при этом онтологически холодны! Придумали, к примеру, на экране мозги друг у друга тянуть, интелллект, значит, изымать. Невелика фишка... А в «Па» этого нет.

Л.Малюкова. Раз уж заговорили об эстонцах, самое время вспомнить получивший приз критики «Инстинкт» Рао Хейдметса, всемирно признанного классика. Режиссер сочиняет собственную модель мира. В данном случае это большая плоская тарелка, задрапированная тканью, на которой Бог и черт соревнуются в мастерстве лепки. У Бога фигурки получаются несравненно лучше. У черта — не очень-то, особенно человек и особенно женщина. Все персонажи передвигаются на веревочках, как марионетки, по манежу. Рукодельное «макраме», сплетенное демиургом Хейдметсом, — воображаемый мир гармонии. Но лишь до поры, пока «черта не дернет» слепить глупую женщину. Она, как водится, все нити перепутает, гармонию мира порушит...

М.Алдашин. Как он запускает свой мир, мне понравилось. Но зачем? Про сосуд зла в женском обличье все известно. Режиссер играет, как играют дети, передвигая солдатиков. К тому же все длинно. Можно придумывать разные образы мира, и в виде перформанса эта модель вполне годится для выставки современного искусства... Но фильм требует большего.

Л.Малюкова. Члены отборочной комиссии обещали, что главным открытием фестиваля станут картины молодых. Их, действительно, было на редкость много. И качество работ французских школ, Эдинбургского колледжа, Мельбурнского университета впечатляет. Но так уж ли ощущалось их преимущество перед мастерами?

М.Алдашин. Мы отметили много студенческих и дебютных фильмов, которые достойны наград из «взрослых» категорий. Лучшей же была названа картина из Шотландии «В коробочке» режиссера Уилла Бечера.

Л.Малюкова. Великолепная кукольная работа! Блестящий персонаж — Старик с глазами навыкат, подвижными зрачками, круглыми щечками и брылями. Отличная анимация. На протяжении шести минут Старик пытается

«В коробочке», режиссер Уилл Бечер

обмануть верткую мышь. В итоге притворяется мертвым, обманывая и мышь, и... зрителя. Но не показалось ли тебе, что блестящая пластика, качество персонажа и анимации здесь много изобретательнее содержания?

М.Алдашин. Старик обманывает мышь талантливо. Работа классно выполнена по ритму, игре света, грамотно работает камера. Миниатюра не только придумана, но хорошо разыграна.

Л.Малюкова. Мне фильм «В коробочке» напомнил знаменитую оскароносную компьютерную «Игру Джерри», в которой старик сам с собой играл в шахматы. Та же дьявольщинка в глазах, та же непредсказуемость, буквально смертельное желание выиграть, балансирование на краю жизни и смерти.
М.Алдашин. Главное ощущение — герой живой (чуть было не сказал — не кукольный), за ним интересно наблюдать. Так же, как и за нарисованной старушкой из фильма аргентинского режиссера Игнасио Феррераса «Как справиться со смертью». Для дебютанта это классная работа. Помнишь, бабушка сидит, едва живая, потом появляется Смерть с косой, которой героиня неожиданно накостыляет — даст мужественный отпор. Шутка на

«Инстинкт», режиссер Рао Хейдметс

три копейки, но качество анимации весьма достойное, все отлично нарисовано...
Л.Малюкова. Как ни странно, российские студенческие фильмы выглядят на общем фоне блекло. Но в целом очевидно, что в мире появилось больше внятных работ, созданных молодыми, на экране поуменьшилось неистребимого «фестивального» потока сознания, мучительного авторского самокопания, формальных абстракций, пространных философских «месседжей»...
М.Алдашин. Согласен. Вот французский «Тим Том». Режиссеры Кристель Пужуаз и Ромен Сего грамотно и талантливо реализовали идею листающегося блокнотика, на страницах которого нарисованы физиономии двух существ, стремящихся встретиться друг с другом. Красивая, изящная игра в режиме трехмерной графики.

Член жюри известный английский режиссер Фил Маллой хотел дать Гран-при «Одиссее Пуговицы» эстонского режиссера Мати Кютта, настаивая, что именно это — фильм-открытие. Какое открытие? На экран вылезают металлические клыки. Это волны. Мало того! Из метеобюро сообщают, какими именно должны быть волны, и они раскачиваются, меняют форму, разрастаются. Там насочинено всего много, но опять-таки — чего ради?
Л.Малюкова. Очевидно, что оторвавшаяся от пиджака Пуговица — символ свободы (вызывающе неновый). Очевидно, что ее одиссея на острова Солнца и Чучела — традиционный путь поиска своего места в жизни. Очевидно, что в итоге блудная Пуговица коленопреклоненно вернется к своей «петельке». Но стоило ли ради этих, увы, давным-давно сделанных открытий наворачивать путаные хитросплетения в технике перекладки?
М.Алдашин. Маллой настаивал, что фильм — претендент на Гран-при должен развивать собственно язык анимации, быть экстраординарным, и он нашел эти качества в «Пуговице». Я же пытался объяснить суть и достоинства картины Валентина Ольшванга «Про раков»...

Л.Малюкова. Суть и достоинства этой картины не заметить трудно. В ее основе — преображенная, переосмысленная легенда. Точнее, сплав легенд и сказаний о красавице и чудовище. Чудище, печальный, чуткий, очень романтичный (в его образе реалистическая живопись русской школы XIX века повенчана с мерцающей, нежной пластикой Врубеля), влюбляется в девушку и уносит ее насильно. Стерпится — слюбится: красавица, приручен-ная любовью, рожает мужу двоих детей. Но ее мать решает спасти дочь из лап Чудища, зарубив его топором. Дочь, подобно Медее, убивает детей. Сыночка ударит со всего размаху оземь (даже глухой стук слышен!) — и он превратится в рака. Дочку подбросит к небесам — и она улетит синицей. Ольшванг не боится чрезмерности (в чем его упрекают). Кровь Чудища будет струиться по ступенькам длинной лестницы. Чего уж там, показательная демонстрация гибели детей могла бы быть более условной. Но вот диво, сама мягкая живопись словно обволакивает все ужасы, переводя изображение из буквального в метафору, бесконечно глубокую.

М.Алдашин. Ольшванг цитирует живопись (больше всего Саврасова), народное искусство. Нельзя сказать, что фильм ровный, есть некоторые претензии к персонажам, к движению сюжета. Но по внутреннему ощущению все цельно, гармонично, здорово придумано. Привлекает жизнь красок на экране. Прекрасна компания добродушных чудовищ. Это доброе кино. И в то же время — в посыле трагедии — приближающееся чуть ли не к Эсхилу. Не мультики сюси-пуси, а уровень, понимаешь, Шекспира. Так вот, дольше всего в жюри шли дебаты по поводу этого фильма. Это был даже не спор — попытка объясниться. Маллой критиковал Ольшванга за традиционность. Я соглашался: да, откровенного новаторства нет. Но главное ведь — талантливо или нет? Увлекает, забирает, трогает? Эстонский «Инстинкт», здорово придуманный, оставляет тебя холодным. Хотя, может, эстонцы смотрят это кино и плачут. Но я между новаторским и чувственным выбираю второе.

Л.Малюкова. Неужели Маллой, ярый приверженец черного юмора и авангарда, сдался?

«Про раков», режиссер Валентин Ольшванг

М.Алдашин. Он традицию почитает недостатком. Но нас было большинство, четверо из шестерых. Я видел «Про раков» еще до фестиваля. Во время просмотра на «Кроке» изучал программку и ждал, будет ли что-то более мощное, более яркое, чем фильм Ольшванга. Не дождался...

Л.Малюкова. Теперь о самом трудном — о детском кино. Сегодня уже и государство поощряет аниматоров за создание детских фильмов. Но общая картина светлее не становится. Лучшим фильмом (на фоне безнадежно

средних) жюри назвало «Нехорошего мальчика» Олега Ужинова. Среди его достоинств я назвала бы синтез бытовой реальности и элементов фантастики. (Периодически персонажи — маленькие дети, наказанные родителями, — оказываются одни в диком лесу.) Плюс лаконичный, по-настоящему смешной рисунок, не превращающийся при этом в карикатуру. Этот рисунок — фирменный знак картин Ужинова, режиссера, который органично чувствует себя в смеховой стихии, а сегодня это редкий талант.

М.Алдашин. Фильм победил с большим отрывом.

«Эхограмма», режиссер Сергей Алибеков

Л.Малюкова. Первоначальный сценарий был не по-детски черный. Мальчик вызывал отвращение: пил, совершал гадкие поступки. Трудно было назвать такое кино детским, даже семейным. «Нехороший мальчик» предназначался для отвязных маргиналов.

М.Алдашин. Историю мы с Олегом прорабатывали вместе. Я сказал ему: «Ну сделаешь кино черное, оригинальное, на фестиваль пошлешь. Вряд ли у кого-то возникнет желание его пересмотреть». Предложил сделать картину светлее, поменять «цвет» юмора. Придумали, перекрутили...

Л.Малюкова. За что вы наградили «Быстрый фильм» Виргила Видриха, ленту-мозаику, собранную из фрагментов — похищение, погоня, любовь и финальный поцелуй в диафрагму — знаменитых, хрестоматийно известных игровых картин?

М.Алдашин. За оригинальность. Заметь, режиссер использует все-таки не фрагменты фильмов — знакомые кадры переселены на клочки бумаги, на летающие бумажные самолетики, на пароходики. Все рвется. Все так зыбко... Как в «настоящем» кино. Фильм сделан с юмором, хотя, конечно, и длинноват. Но для анимации решение изобретательное, неожиданное.

Л.Малюкова. Споры вызвала и «Эхограмма» Сергея Алибекова — настоящее фестивальное, авторское кино. Красивое. Многозначное. Божья коровка вползает в человеческое ухо. И мы погружаемся в бесконечное и бесконечно странное пространство космоса, имя которому Человек.

М.Алдашин. Сергей — профессиональный скульптор. И скульптор талантливый. В своей картине — о том, как сложно устроен человек, — он хотел сообщить что-то очень важное для него самого. Приоткрыть завесу над тайной... Другое дело, насколько все, что он сделал, интересно зрителю. Образная система фильма понятна. Избрана интонация монотонная, не меняющаяся в те-

чение всего рассказа. Плюс назидательность — непременное качество для кино такого рода. Однако в пластилине подобного пространного философского исследования еще никто, как я знаю, не делал. Красивые кадры с точки зрения архитектоники. Алибеков подошел к изображению в пластилиновой технике как к подвижной скульптуре, потому и понравился члену жюри из Венгрии Ференцу Цако, который даже предложил дать «Эхограмме» Гран-при.

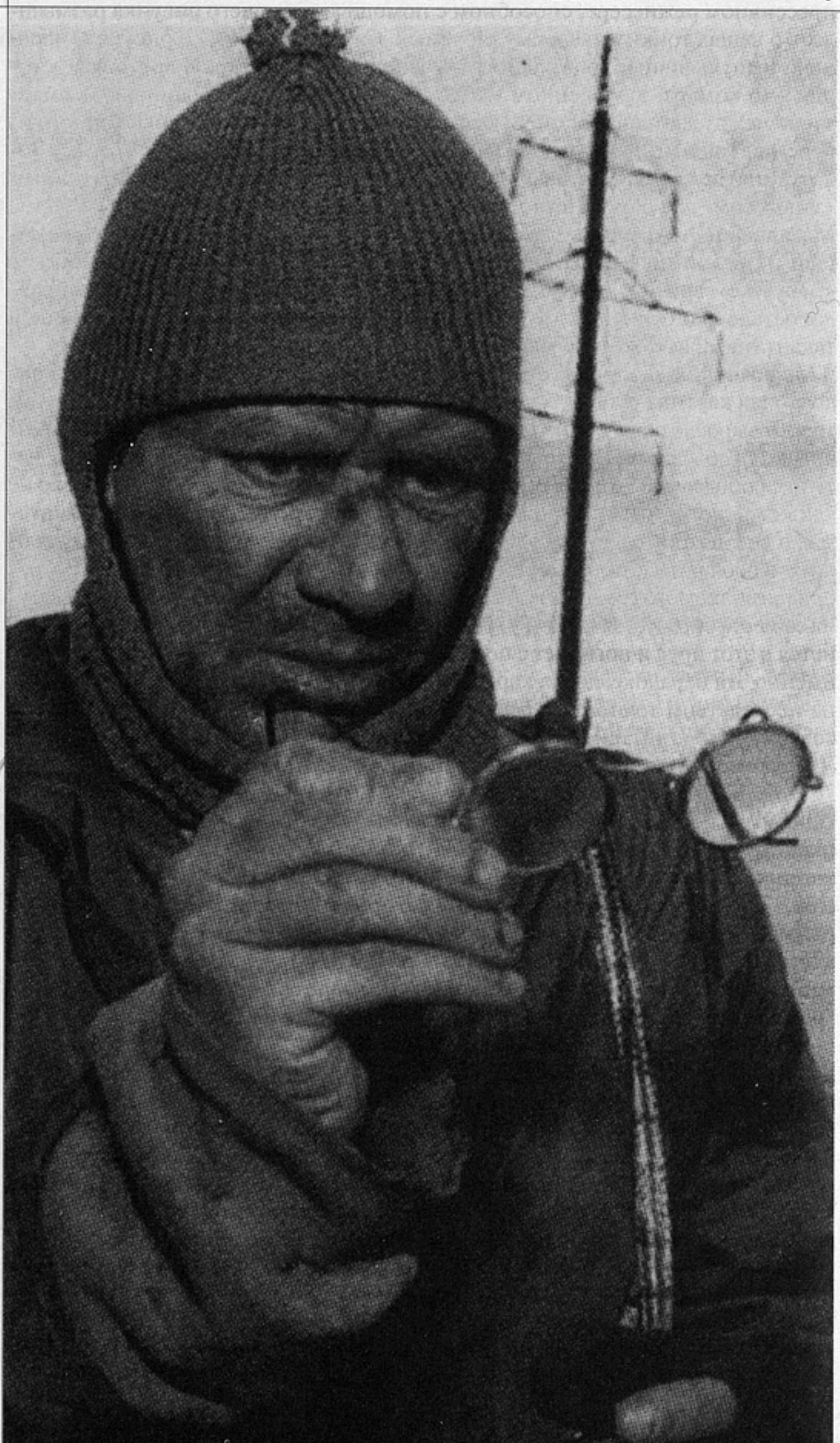
Л.Малюкова. Меня несколько расстроила работа Андрея Золотухина. Его «Бабушка» несколько лет назад заставила говорить о неожиданном, экспрессивном режиссере, способном с помощью ожившего рисунка размышлять о вещах тонких, неформулируемых. Сам карандашный рисунок, нервный, импульсивный, рождал гамму разноречивых чувств. И вот новая история — о комаре, влюбленном в вампиршу. История однослойная. «Комар» завис между жанровым кино и психологическим, не доплыв ни до одного из берегов. Так и утонул. Хотя изобразительная составляющая, как всегда у Золотухина, яркая, запоминающаяся. Но... остается отдельным декоративным «занавесом» для самой истории.

М.Алдашин. Андрей использовал офорт Рембрандта — с негритянкой, лежащей на белой простыне. Он рискнул не повторять уже апробированное в «Бабушке», войти в другую дверь, поработать в другом жанре. Но и то правда, осталось ощущение, что он гвоздик забивает микроскопом. Он выше и талантливее, чем этот его фильм.

Л.Малюкова. Жаль, что за скобками наградного листа осталась японская рисованная картина «Гора-голова» Кодзи Ямамуры — о мужчине, на голове которого выросло дерево. Автор нараспев поет за кадром. А в кадре события развиваются обыденно, неторопливо. Рачительный — всё в дом! — мужчина, лысый, с бородавками, однажды проглотил вишневую косточку. И нисколько не удивился, когда лысину пробил хрупкий росток сакуры. Потом сакура зацветет, и ее снежное одеяние будет привлекать и привечать целые толпы гуляющих, влюбленных, которые находят душевное отдохновение, созерцая... лысину незнакомого господина. Когда же порыв стихии вырвет сакуру с корнем, на ее месте образуется пруд. Тут господин, как самый настоящий самурай, кинется в этот пруд и погибнет с подобающим самураю достоинством. Для меня именно эта парадоксальная картина, в которой фантасмагория сюжета подана посредством точного, «правдивого» рисунка, олицетворяет возможности современной анимации. Точно по заповеди, данной Федором Савельевичем Хитруком: анимация совпадает с границами фантазии художника...

Одна из лент кроковской программы называлась «Поймай ветер» (режиссеры Оди Наор, Инбал Ляйтнер). Так вот, в конкурсе мне не хватало фильмов, раздвигающих горизонты, границы фантазии, фильмов, устремленных в погоню «за ветром». Замечательный венгерский режиссер Ференц Цако, член жюри, показывал фантастическое шоу — манипуляции с песком на специальном столе, установленном на фестивальной сцене. Все его действия снимала камера, и изображение транслировалось на большой экран. «Легкое движение руки» — и перед зрителями разворачивалась завораживающая картина мира: песочные волны накатывались на берег. Из моря выползали змеи, вылетали драконы. По берегу двигались жирафы, слоны, львы. Уносились за горизонт птицы. И все снова и снова менялось. Осыпались на глазах невероятные пейзажи, скалы, деревья. И из форм рассыпчатого яблока возникали очертания Евы. «Монтажный стык» — едва заметный взмах пальцев, — и вот уже с общего плана переходим на крупный: лицо Евы с потупленным взором. Потупленным, потому что рядом уже «нарисовался» Адам... И снова все уносит песчаный ветер, легкий и непредсказуемый, как фантазия...

ОПЫТ



«Sapiens»,
режиссер
Александр Рогожкин

АЛЕКСАНДР РОГОЖКИН

Sapiens

Короткометражный фильм Александра Рогожкина оказался единственным вкладом российского кино в официальную программу Берлинале-2004. С прошлого года короткометражки (включая анимацию), до того демонстрировавшиеся вместе с полнометражными лентами, были выделены в отдельный конкурс со своим автономным жюри. Надо сказать, что интерес к этому конкурсу огромный, и даже аккредитованные на фестивале журналисты должны были приходить задолго до начала просмотра, чтобы занять место. Так что и на показе «Sapiens» яблоку негде было упасть. Что, кстати, немало изумило самого Александра Рогожкина, представлявшего свою картину. Он заметил, что в родном отечестве не наблюдал такого интереса к короткому кино.

Неожиданную работу мастера мы решили представить сценарием, который скорее похож на эссе, и режиссерской экспликацией в жанре «смутных мыслей», которые адресованы не только композитору, но и самому себе, а также раскадровкой, сделанной режиссером. Это редкая возможность заглянуть в творческую лабораторию художника, когда он формулирует свой эстетический манифест, опираясь на жесткую систему *отказов* от расхожих приемов и делая ставку прежде всего на тональность, на тончайшие нюансы, дабы не спугнуть *«величие простоты»*, к которой он стремился в своей притче.

Рождение его было простым, как вспышка. Это и была вспышка, как всякое рождение. Оболочка лопнула, позволяя ему начать самостоятельное существование, а затем — трудное и долгое продвижение наверх. Он огибал препятствия из камней, каких-то стволов, непонятных кусков металла, пока не выбрался наружу...

Было раннее утро. Он огляделся вокруг — шоссе, покрытое каплями росы, жухлая трава на обочине, вдалеке лес. Рядом с сонной дорогой стоял столб с каким-то непонятным указателем. Он стал знакомиться с миром, в котором уготовано жить. Вокруг было много смерти и опасных предметов, от которых хотелось держаться подальше, — ржавый металл, сгнившая бумага, битые стекла...

Он осторожно позвал, но никто не откликнулся. Тогда он попытался войти в этот новый мир, понять его звук. Это удалось легко — на него обрушились шум ветра, пение птиц в дальнем лесу, шум самолета в небе... Он испугался и вернулся в свою тишину, потом рискнул снова войти в звуки этого мира, стараясь привыкнуть и понять его.

Из ярости и безумства он стал вычленять отдельные ноты — падение капли на асфальт, поскрипывание металлического знака, шелест листа, хлопанье крыльев птицы... Мир стал обретать гармонию и теплоту. Он снова позвал, теперь уже

увереннее, ему ответил кто-то далекий, но такой же, как он, опять призывно крикнул, но не получил ответа — нарастающий рев поглотил все шумы. Мимо него по шоссе промчался огромный многотонный грузовик, за ним стелился шлейф ядовитых выбросов, от которых умирало все вокруг. Он так растерялся, что не успел даже последовать за разумным существом, которое сидело в кабине машины.

Да и мир вдруг раскололся от грохота и рева — по шоссе двинулся поток машин, огромных и маленьких, резвых и медленных. Они оставляли за собой тяжелые испарения, которые оседали на траве и деревьях.

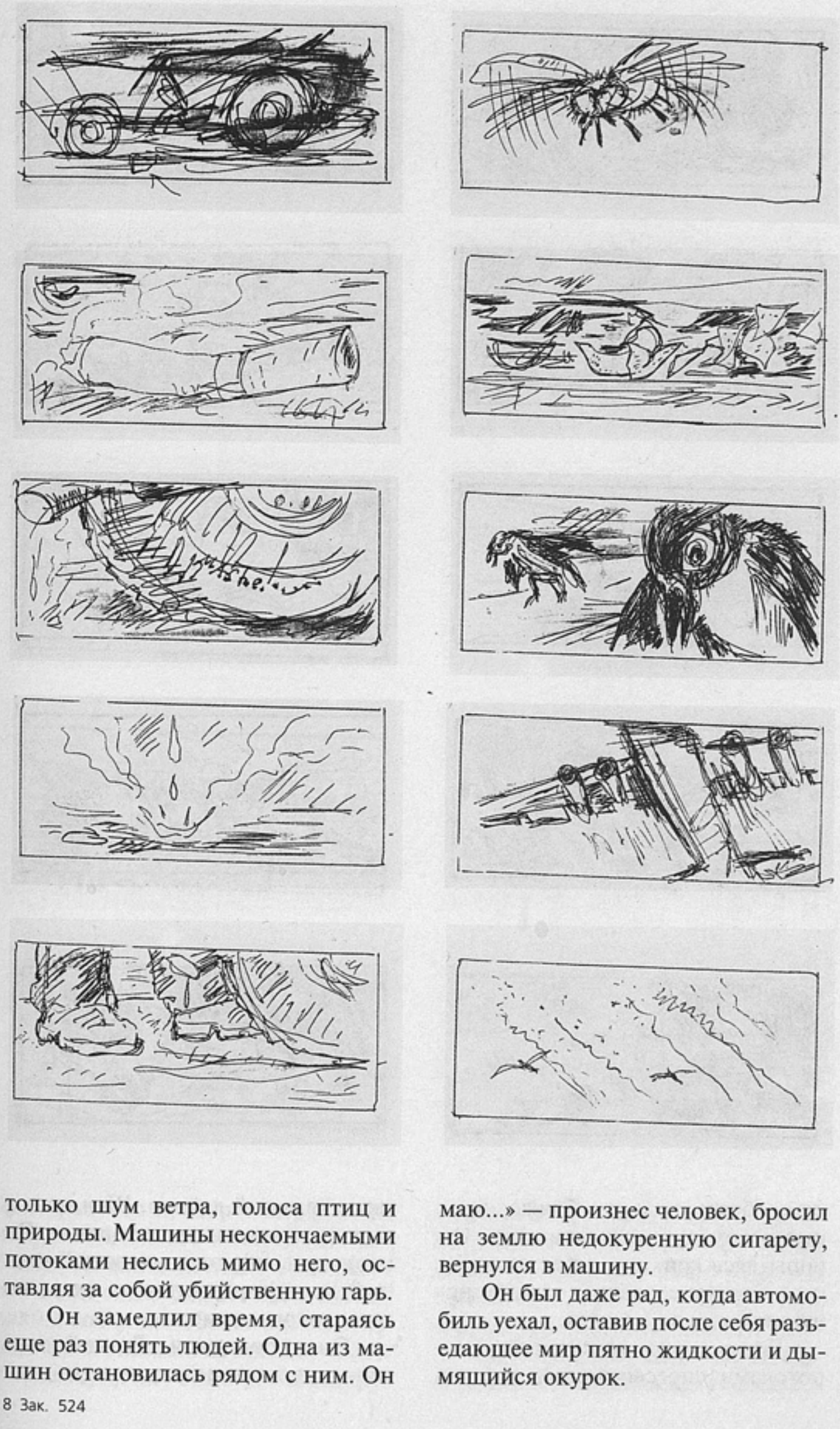
Он попытался вступить в контакт с людьми, которые сидели в машинах. Они все куда-то спеши-

ли, были заняты своими делами и заботами. Мир голосов, мыслей, звуков музыки из приемников и магнитол вторгся в его сознание, приводя в отчаяние.

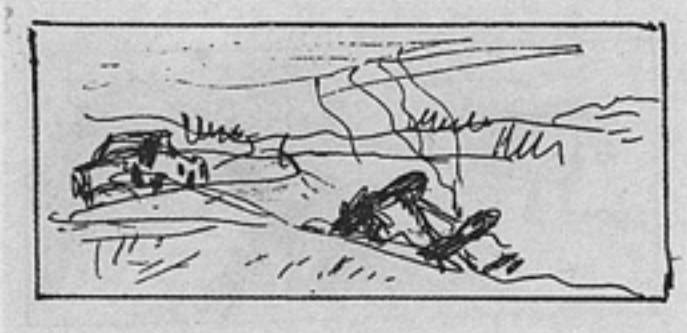
На некоторое время он избавился от этих звуков, оставив в себе только шум ветра, голоса птиц и природы. Машины нескончаемыми потоками неслись мимо него, оставляя за собой убийственную гарь.

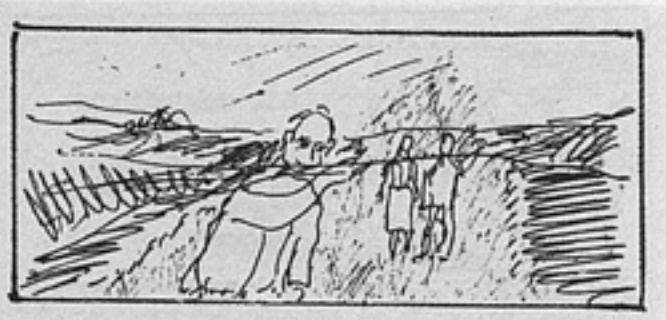
Он замедлил время, стараясь еще раз понять людей. Одна из машин остановилась рядом с ним. Он обрадовался, но человек не заметил его, растерянно оглядывался вокруг, посмотрел даже под днище машины. Из выхлопной трубы вытекали на обочину капли ядовитой жидкости. Он испугался их, даже отошел в сторону. «Ничего не понимаю...» — произнес человек, бросил на землю недокуренную сигарету, вернулся в машину.

Он был даже рад, когда автомобиль уехал, оставив после себя разъедающее мир пятно жидкости и дымящийся окурок.



Поток машин не иссякал. Из одной что-то выбросили. Тут же рядом опустилась ворона, покосилась на него глазом, стала деловито разворачивать бумагу, старательно добывая подачку. Он позвал ее, птица замерла, затем боком подскакала к





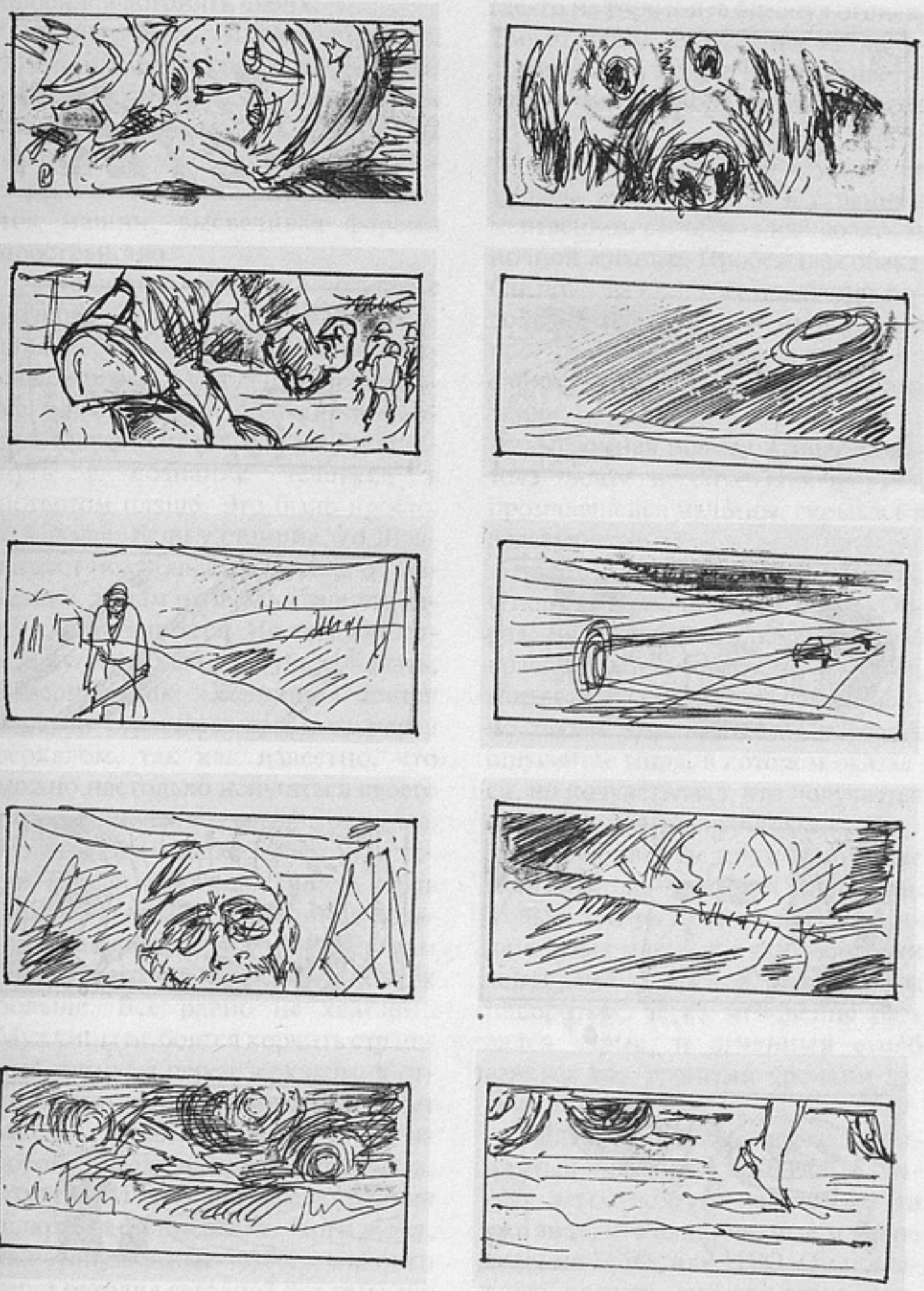
нему, боясь подойти ближе, но с интересом рассматривая его. Он попытался крикнуть на ее языке — птица тут же сорвалась с места, испуганно каркая, улетела.

Вдоль дороги, гонимая ветром и потоками спрессованного воздуха от лавины машин, неслась газета. Он попытался прочитать ее, но ветер понес ее дальше. Он вернул ее во времени назад, но ничего интересного не нашел — насилие, извращения, глупые шутки...

Над дорогой низко над землей завис тяжелый лайнер. Шел на посадку, сливая излишки топлива. Он испугался, что этот ядовитый черный шлейф опустится на него, но ветер разогнал смерть.

Он успокоился. Резкий звук тормозов заставил его оглянуться —

он увидел только перевернутую машину, колеса которой бестолково вращались, пытаясь найти привычную опору. Рядом остановились другие машины. Кто-то пытался помочь пассажирам в перевернутом автомобиле, кто-то звонил по телефону, кто-то просто смотрел... Он испугался, что его затопчут. Попытался наладить контакт с людьми, но его не слышали, все были поглощены событием. Остановилась машина с огоньками на крыше, людей отодвинули на обочину. Из покоженного салона извлекли тела, положили на носилки. Люди в белых халатах что-то рассматривали у них, щупали. Он уже давно понял, что все трое пассажиров мертвы. Точнее, мужчина еще умирал, а женщина с мальчиком были уже мертвы. Они стояли рядом, с интересом наблюдая, как их оболочки лежат на носилках. Потом встал и мужчина, посмотрел, как его телу делают уже бесполезный укол.



Поток машин вновь потек мимо него. Он попытался успокоить

мальчишку, который немного испугался. Тот почувствовал его, подошел и присел перед ним. «Это ты меня звал?» — спросил мальчик.

В его зрачках он постарался увидеть свое отражение, но не смог определить, как выглядит в этом мире.

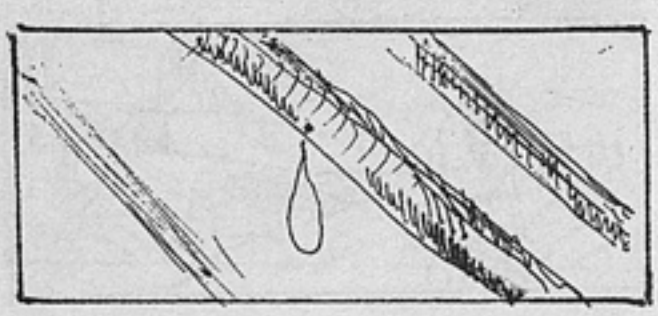
«Пошли, нам пора! — позвали мальчика родители, им стало неинтересно смотреть, как их тела грузят в машину с красным крестом на боку. — Идем».

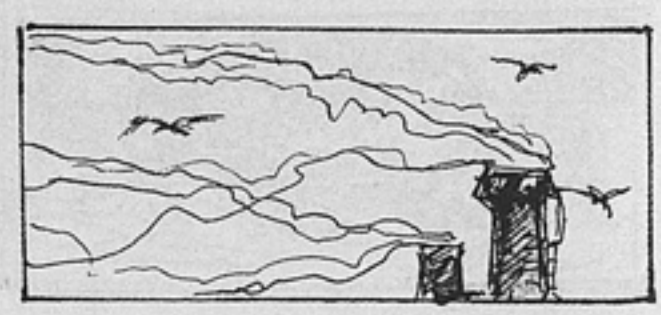
«Ты смешной», — мальчишка протянул руку к нему и погладил. Точнее, попытался погладить.

Затем побежал догонять родителей, те шли по лугу, хотя вокруг была жухлая и грязная трава, но там, где они шагали, росла красивая и зеленая. Мальчишка на ходу обернулся и махнул ему рукой.

Покореженную машину убрали — поток машин обрел уверенную мощь.

Мимо пробежали солдаты, бренча металлом и оставляя за со-





бой едкий запах измученного тела. Он постарался помочь тому, кто бежал в конце, из последних сил переставляя ноги, даже упал рядом с ним. Он коснулся его, стараясь ободрить и помочь. Солдат стылыми глазами посмотрел на него, ничего не понял, затем поднялся и бросился догонять своих.

Смеркалось. Шоссе опустело. Мимо пронесся кортеж темных лимузинов с мигалками. Следом милицейский автомобиль. После них какое-то время было тихо, затем осторожно стал двигаться редкий поток машин, высвечивая фарами пространство.

Показался одинокий человек с палкой, которой он иногда ворошил мусор на обочине. Остановился невдалеке, поднял пустую бутылку, осмотрел ее и положил в грязный пакет. Он попытался проникнуть в сознание человека в потертом плаще. Это было просто. «Седьмая. Если у станции, то Людка даст по рубль десять, если до магазина, то там по рубль двадцать дают. Лень тащиться. Но тогда на чекушку не добрать. Лучше начать, наверное, так: «Женщины боятся строить страшные гримасы перед зеркалом, так как известно, что можно настолько испугаться своего отражения, что поседеешь от ужаса. Мужчины — смелее, поэтому и седеют чаще...» Ерунда. Повтор, стиль черт знает какой! Господи! До дальнего магазина десять минут, но там будет всего на семьдесят копеек больше. Все равно не хватает... Мужчины не боятся корчить страшные гримасы перед зеркалом, в отличие от женщин, которых пугает мысль... Но в магазине и стоит на сорок копеек больше... Черт! Битая, кажется. И грязная, как последняя шлюха на Риппербане. Ноги зудят, как запущенные зубы. Сколько верст отходил сегодня? Вот тема для сочинения, только кому будет интересно прочитать хотя бы первые две строчки?..»

Он покинул сознание прохожего, который обнаружил очередную бутылку. Разглядел и отбросил в сторону.

Опустилась ночь. Ее покой разорвали машины, из одной стреляли, вторая уходила от погони. Снова тишина, в которой только звонко скакала стреляная гильза по остывающему асфальту.

Он попытался снова крикнуть, зовя хоть кого-то, кто откликнется на его призыв. Еще раз позвал — где-то на горизонте блеснул огонек. Ему ответили. В сознании мелькнуло огромное поле с яркими цветами, но тут же изображение поблекло и исчезло.

Он сделал так, что темнота не мешала ему видеть — в странном мертвенном свете стал наблюдать за ночной жизнью. Пробежала собака. Он подозвал ее, она послушно подошла, приблизив к нему влажный нос. Чихнула и затрусила дальше по своим делам, почти касаясь носом земли.

Огромная ночная птица пролетела рядом и, спугнутая фарами промчавшейся машины, скрылась в деревьях.

Он посмотрел на небо, позвал. Откликнулись, но очень слабо. Образ, возникший в сознании, был красноватый и нечеткий, а может, мир, откуда отозвались, был именно таким. Он попытался передать ощущение мира, в котором оказался, но почувствовал, что получается слишком шумно и сумбурно.

Мимо вновь промчались две машины, из которых стреляли. Только теперь за ними неслась милицейская машина с включенными мигалками и сиреной. Скрылись за поворотом, через мгновение раздался взрыв, и огненный столб взвился над темными кронами деревьев.

Над горизонтом повис непонятный предмет с огоньками, замер, затем полетел над лесом. Он уже знал, что люди называют такие явления НЛО, или UFO. Он попытался послать сигнал, ответ пришел, но был ему непонятен.

Рассвет пришел с одиноким бегуном. Тот промчался мимо, равномерно и сильно выдыхая воздух. Его нога в стильных кроссовках едва не подмяла его. Он успел отклониться.

Показалась машина. Замедлила ход и остановилась прямо напротив

него. Из салона вышла молодая женщина. Следом мужчина, разминая отекшее тело. «Зачем ты здесь остановился?» — спросила она. «Не все ли равно», — отозвался мужчина. Женщина склонилась над ним, в ее очках мелькнуло его отражение, но так быстро, что он не успел толком рассмотреть, как выглядел.

«Смотри, какой милый, — позвала она мужчину. — Нашел время родиться. Скоро лето кончается...»

Он постарался вступить с ней в контакт, но женщина протянула руку. Он постарался отпрянуть, крикнуть ей, чтобы она не делала того, что собиралась, но та схватила его — мир перевернулся. Его понесли. Он сначала даже не понял, что произошло, пока не оказался в машине в женской руке.

«Зачем ты сорвала? — посмотрел мужчина на него, стронул машину с места. — Пусть бы жил».

«Смешной. Смотри, какой смешной», — рассматривала его женщина.

Ему стало плохо, он уже с трудом и отрывками воспринимал, что происходит.

«Все равно бы погиб. Они долго не живут», — сказала женщина.

Машина набирала ход, за стеклами мелькали деревья.

В зеркальце над лобовым стеклом он наконец-то увидел себя — маленького и беспомощного.

«Посмотри, какой ты трогательный...» — сказала она.

Тонкий стебелек, на котором безвольно болталась его маленькая головка, цвет которой он даже не понял.

«Жизнь цветка коротка... — усмехнулась женщина, открывая книгу. — Может быть, для того и рожден, чтобы служить закладкой в книге...»

Слова уже слабо долетали до его сознания. Страницы книги захлопнулись, сминая его и забирая последние силы. Он с трудом вспомнил хокку Басё.

Мужчина посмотрел на спутницу: «У Басё иначе: «О, сколько их на полях! Но каждый цветет по-своему — и в этом высший подвиг цветка...» Хотя я бы перевел иначе: «Но каждый живет по-своему — и в этом высший подвиг цветка...» Он повторил это трехстишие на японском, что звучало гармоничнее и чище. В темноте вспыхнул ряд красивых иероглифов и померк вместе с его затухающим сознанием на фоне цветущего весеннего поля...

Но его уже не слышали. Люди торопились по своим разумным человеческим делам.

Sapiens. Музыка

СМУТНЫЕ МЫСЛИ И ПРЕДСТАВЛЕНИЯ О МУЗЫКАЛЬНОМ И ЗВУКОВОМ РЕШЕНИИ ФИЛЬМА, КОТОРЫЕ В КОНЕЧНОМ ИТОГЕ МОГУТ БЫТЬ НЕОБЯЗАТЕЛЬНЫМИ

Музыка и шумы в любом случае будут нести в себе человеческое начало, ибо невозможно написать музыку, которая отражала бы нечто такое, что было присуще иному разуму, — фильм создавался людьми и в звуковом диапазоне, соответствующем нашему восприятию. Поэтому выход в иные сферы будет только разрушать структуру изобразительную и утяжелять довольно простую и ясную систему координат.

Легче, вероятно, говорить о том, чего не должно быть или от чего следовало бы отказаться:

а) от *иллюстративности*; звуки реальные и звуки выдуманные (музыкально обработанные), соответствующие *голосу* sapien`sa. Последнее — наиболее сложное и пока для меня непонятное. Как и в какой структуре это должно звучать? Эмоционально это не должно выходить из рамок осторожного этического отношения к миру, в котором он появился. Тут можно говорить о трепетном и предельно аккуратном отношении к пространству звука, тактичном отношении к музыкальному пространству (и не только музыкальному, но и шумовому, если говорить о едином звуковом пространстве фильма). Звук, как легкое дыхание среды, как смутное определение своего

«Sapiens»

положения в этом мире, но пронизанное теплым чувством любви и понимания своего малого места в этом мире;

б) от *агрессивности*; sapiens лишен этого по своей сути, а об агрессивности человека говорить не следует, это в крови и в сущности поведения людей. Sapiens скорее *наблюдает* и *изучает* мир, в котором рожден. Для него человек и все, что связано с людьми, одно из звеньев, составляющих мир. Это не должно нести оценки в восприятии человека, он, sapiens, иной, для него этот мир — это не мир людей, а мир, где люди присутствуют наряду с другими составляющими. Одно из звеньев в цепи;

в) от *излишней философичности;* в данном случае это относится только к тому, что не следует *утяжелять* систему восприятия мира людей и самих людей. Это не симфония *вселенской* катастрофы, а скорее маленькое эссе о нас и о мире, в котором мы пытаемся существовать — быстро, глупо, не замечая многое вокруг да и не стараясь особо замечать. Мы в большей степени заняты *глобальными* вопросами бытия, не утруждая себя обычным взглядом на *малое* и привычное, как цветок у дороги. Потому в фильме не следует улетать в *высокие* сферы *вселенской катастрофы* или *апокалипсиса*, это как раз и будет *иллюстративно* и в конечном итоге будет восприниматься как примитив, когда о вещах малых и простых говорится с нечеловеческой страстью;

г) от *излишнего, избыточного драматизма;* это связано с пунктом «в», излишняя патетика не вознесет к пониманию, а, наоборот, низвергнет в комизм восприятия. Тут, вероятно, следует находить простые формы и *минимальные* средства, дабы не ввергнуть себя в структуру *симфонии гибели разума,* а остаться на простом *человеческом* уровне. Пусть даже история эта *рассказана* и *увидена* глазами sapiens'а и конец у нее трагичен для цветка, но никакой *патетики* или *высокой трагедии,* как у греков, быть не должно. Иначе это будет призывом к *отмщению*, кличем на баррикады — и в конеч-

ном итоге глупым и примитивным заключением, что люди сволочи и негодяи, надо всем идти в поля и леса, охранять наших разумных существ;

д) от *трагедийности,* но именно в той степени, о которой говорилось раньше. Если трагедия и присутствует, то очень *скромно* и ненавязчиво, она, трагедия, как шум ветра в поле: побежал по травам и оставил за собой сомнение — был ли этот порыв или нам только показалось... Еще раз повторюсь — вещь сама по себе простая и легкая, потому и не требует от себя *нравоучительства* и *оплакивания* во весь голос, как в классических трагедиях или на русских похоронах, где чем громче бабы оплакивают усопшего, тем ярче выказывают свое отношение к происходящему, что, на мой взгляд, является ярким примером *показной* скорби. Нам не надо рвать на себе волосы и царапать лицо ногтями — в нашем случае *похороны* прошли незаметно и тихо. Смерть его никто не заметил, кроме одного, кто ее почувствовал, и этим одним был сам sapiens, но рассказать об этом он не успел, да и кому было рассказывать?

У sapiens'а была *тихая* непродолжительная и почти незаметная жизнь в шумном мире людей, и *пышные похороны* устраивать ему не надо. Он скромно возник среди нашего мира и нелепо ушел из него, оставив после себя только *закладку* в книге.

А теперь все это можно повторить с противоположным смыслом, добавляя только два слова — *скромно* и *ненавязчиво.*

Музыка может быть почти *незаметной*, как бы существующей в подсознании зрителя. Это оправдано хотя бы тем, что может быть музыкой самого цветка, его *дыханием, биением сердца* (к сожалению, приходится использовать терминологию людей, но я не знаю языка цветов).

Человеческое начало в любом случае будет преобладать как в музыке, так и шумах (конкретных и трансформированных или адаптированных под цели), но это не должно смущать. Тут необходим дифференцированный подход, например, газеты, выброшенные из машины и летящие к цветку, сопровождаются голосами, потоком речей, можно сделать из этого песенный строй, который при всем хаосе звуков и слов нес бы в себе стройный музыкальный ряд, хоровой или песенный.

Хотелось бы, чтобы музыка *не навязывала* зрителю отношения к происходящему, иначе невольно возникнет ощущение нравоучения, а служила бы системой *примирения* и осознанием человека своего *скромного места в мире* среди всего остального на Земле.

Хотя все это не догма и неукоснительный план к действию, а просто пожелание отнестись к написанию музыки нежно, скромно и трепетно.

«Sapienti sat» — мудрому достаточно, как говорили римляне. Это не издевка, а искреннее пожелание, на основе довольно бредовых и сумбурных идей написать умную, простую музыку. Говоря «простую», я не имею в виду упрощенную, доступную, здесь нужно решить довольно сложную задачу, все равно что написать новую одиннадцатую заповедь в Евангелие. Это просто по форме, *как не убий, не укради...* но по сути своей в простоте этой заложен глубочайший смысл, лишенный пафоса и вычурности. Слово простое, как и музыка, полно внутреннего смысла и энергетики. Вот и хотелось бы, чтобы величие простоты прозвучало в *нашем* фильме.

ЮРИЙ НОРШТЕЙН

Безумные стихи, или Шум сосны на сумиё

БЕСЕДУ ВЕДЕТ ТАТЬЯНА ИЕНСЕН

Татьяна Иенсен. Как возник сам этот замысел — экранизировать хокку Басё?
Юрий Норштейн. Идея сделать фильм по циклу стихов Басё «Зимний день», который называется Рёнку («Сцепленные строфы»), родилась у самих японцев. В цикле тридцать шесть строф; проект заключался в том, чтобы раздать их разным режиссерам, каждый из которых должен делать свой кусок, без каких-либо ограничений стилистических, сюжетных, формальных, каждый в согласии со своей индивидуальностью. А затем отдельные сюжеты сложить воедино. Японцы решили, что проект будет интернациональным, и пригласили для участия в нем режиссеров из Канады, Бельгии, Китая, Англии, России и т.д., всего тридцать пять авторов, включая японских. Каждый режиссер должен был сделать тридцатисекундный фильм без «покушений» на японскую стилистику. Далее художественный руководитель проекта Кихатиро Кавамото соединил фильмы один с другим, перекладывая зазоры между ними чтением стихов. Мне достались первые три строки, которые открывают весь этот цикл «Зимний день». Сразу придумался зимний сюжет: мальчик готовит еду на жаровне, подбрасывает угли, открыта ширма, через окно видны горы. Идет снег, засыпая рыжие холмы. Мальчик оторвался от жаровни, загляделся. Еда подгорает. Входит отец (или кто-то из старших). Чувствует, что подгорает еда. С руганью хватает чайник, заливая жаровню и давая затрещину мальчику. Мальчик в испуге. Отец, ругаясь, вдруг поднимает глаза на пейзаж и застывает, глядя на снег, медленно закрывающий холмы. Из чайника льется на жаровню вода. Мальчик смотрит на чайник, на отца и на снег. Продюсер и худрук замахали руками: «Да ты что? Фильм должен начинаться с осени, потом будет зима». И мне пришлось заново сочинять другой сюжет. Я трудно сочиняю. Потом, когда появляются живые детали, сюжет приходит в самодвижение.
Т.Иенсен. А что значит «Сцепленные строфы»? Что такое Рёнку?
Ю.Норштейн. Садятся поэты в круг, и от одного к другому путешествуют строки. Первый говорит свои три строки (первые три строчки называются хокку), потом второй — свои две строки, так что уже третий, четвертый, седьмой, тридцать второй могут воспользоваться строками из предыдущих стихов, с тем чтобы создать свой образ. Отсюда и название «Сцепленные строфы». Можно сказать, что сама поэтическая мысль бродит по кругу поэтов и в конце замыкается на ком-то, может, и на сказавшем первые три строчки. На каждого поэта приходится по две-три строки. Первые три сочиняются Басё. Он учитель, уважаемый мастер. Первые строчки дают энергию всем последующим. Система сочинения хокку, или хайку, известна: три строки, в каждой из которых определенное количество ударных звуков: 5, 7, 5. Следующее за ним двустишие строится по количеству ударных слогов: 7 и 7. Перевод не может быть кратен оригиналу, то есть соответствовать по ритму и по количеству ударных, поскольку это абсолютно разные языковые основы. Иероглиф не равен русскому переводу. В нем — один слог, в русском — два или три. Буквальный перевод исключен, хотя и бывают счастливые совпадения. Вера Маркова, которая переводила Басё, сама большой поэт, по-моему, недооцененный. Да и смешно сказать, можно ли переводить

японскую поэзию, не будучи способным к сочинению русского стиха? Что касается кино, то переводить хайку на экран — дело безнадежное. Тем более при условии, что каждая строфа в фильме должна длиться около тридцати секунд. Всерьез рассчитывать на то, что можно уложиться в такое время и сделать нечто хотя бы приближенно адекватное стихам Басё, наивно. Возможно счастливое совпадение, когда краткость равна сильному поэтическому результату. Но в данном случае ты находишься в достаточно строгих рамках, предложенных тебе другим творцом. И волей-неволей плывешь в фарватере этих стихов — и никуда от этого не деться. Все, что ты сочиняешь, находится под облучением энергии прочитанных строчек.

Я тугодум, поэтому не уложился не только в тридцать секунд, но и в три раза по тридцать. Хотя, наверное, можно было сделать короткий фильм, состоящий из одной сцены. Может, не надо было раскручивать кино с экспозицией, с завязкой, с подробной разработкой и, действительно, обойтись одной сценой. Но теперь уже дело сделано.

Страшно подумать, но для меня эта работа оказалась сложнее, чем съемка «Шинели». Такой подробной разработки всего живописного пространства кинокадра на «Шинели» не делалось. В сравнении со скоростью, с которой снимался Басё, работа над «Шинелью» кажется скоростью света по отношению к скорости звука. В итоге на почти две минуты экранного времени потрачено около девяти месяцев или даже больше. И каков результат? Я чувствую некую безнадегу во всем сделанном, хотя японцам понравилось. Но я-то вижу, что не достиг нужной интонации... Я говорю не о мастерстве, не о каких-то внешних атрибутах, а об интонации трех строк, через которую я хотел бы обрести спокойствие. Мастерство — это когда единственный, необходимый путь заменяет множество ненужных возможностей. К истине придешь, когда мастерство преодолеешь.

Т.Иенсен. Процитируйте сами строки Басё.

Ю.Норштейн. «Безумные стихи»... Осенний вихрь...
О, как же я теперь в своих лохмотьях
На Тикусая нищего похож!

Эти строки Басё предваряет словами: «Мне невольно пришел на память мастер «безумных стихов» Тикусай, бродивший в былые дни по этой дороге».

Т.Иенсен. А кто такой Тикусай?

Ю.Норштейн. Нарицательный, вымышленный персонаж. Он существует в воображении японцев настолько реально, что они поселили его в каком-то городке, у него даже есть своя аптекарская лавка. Но он не лечит, он лекарь-шарлатан, и все прекрасно понимают, что он не способен врачевать. Он одновременно и шут, и юродивый, который валяет дурака, как наш Иванушка-дурачок. Он блаженный такой дурачок, не тронутый умом, не недотепа, а остро и тонко мыслящий, который играет в дурость, тем самым освобождая себя от некоторых условностей, задаваемых ему самой жизнью. Впрочем, Василий Блаженный плевал и на церкви, и на богатых.

Тикусай (персонаж для съемки)

Тикусай (подготовительный рисунок)

Японцы были удивлены, увидев, что по сюжету Тикусай и Басё встречаются, — им никогда

в голову это не приходило. У меня же они пересеклись по моему недомыслию. Я не думал о невозможности их встречи. Получился цирковой вариант — белый и рыжий клоуны. Белый, конечно же, — Басё-Пьеро, а рыжий — Тикусай-Арлекин, который может его и ущипнуть, и шляпу с него сорвать, что он и делает.

Одна журналистка мне рассказывала о встрече с Мариэттой Шагинян незадолго до ее смерти: увидела перед собой старуху, очень живую, хотя ей было уже лет сто, ну, уж девяносто точно: вообразите, она стояла у гроба Блока! В таких случаях, как никогда, понимаешь, насколько история к нам близка. Шагинян выскочила из-за стола, сухая, кривая, подбежала к журналистке, схватила ее за волосы, подергала и спросила: «Это у вас свои?» Потом ущипнула за щеку, села на место и только после этого стала отвечать на вопросы. Для Шагинян совершенно нормальное, естественное поведение. Она не была умирающей, полудохлой старухой, которая демонстрирует свое умирание окружающим. И на вопрос, как же в таком возрасте в ней столько силы и бодрости, она ответила словами Стравинского: «Хочу то, что еще отпущено, дожить, а не домереть».

Т.Иенсен. В вашем фильме Тикусай слушает врачебной трубкой деревья в

Тикусай (подготовительные рисунки)

лесу, как врачи слушают легкие. И всё, больше ничего не надо ни говорить, ни как-то пластически объяснять, какого рода это его шутовство.

Ю.Норштейн. Ну, там еще много звуков — ударил дятел, пролетели сороки, червяк гложет дерево. И крещендо тянется к тому моменту, когда поднимается ветер. Он должен быть подготовлен подземными гулами. Как землетрясение, когда слышно, будто земля дышит, а потом легкое колебание.

Я даже думаю, что этот маленький эпизодик, где Тикусай слушает деревья, мог бы стать отдельным фильмом. Можно было бы сделать кино, как дышат старые деревья, как они скрипят, как астматически задыхаются (дело происходит осенью), как дрожат ветки от холода, деревья стынут, уходя в зимнюю спячку. Хотя зима в Японии — не наша стужа, не наше сверкание снегов. Впрочем, тропы, по которым ходил Басё, в некотором смысле рифмуются и с российскими тропами. Он как поэт — вечный странник. Норма его жизни — быть в пути, дорога возвращала ему себя самого.

Попробуйте себе на секунду представить, что это такое — непрерывный путь Басё. Это же не сел в машину и попутешествовал автостопом. Вообразите тьму, где ни огонька, ни живой души, где свет — это только твой факел, с которым ты идешь. Факел погас, и тьма сожрет тебя. И еще разбойники могут напасть, они не ведают — великий, не великий. Они видят бродягу, у которого можно поживиться. Что у него там в пустой сумке?

Великий польский скульптор Вит Ствош сотворил алтарь в Кракове и

сгинул по пути в Гамбург. Где его кости, в чьей-то общей яме для нищих, калек? А Моцарт, а Рембрандт?

Т.Иенсен. Святого преподобного Серафима Саровского, у которого вообще ничего не было и который жил в своей лесной пу́стыньке, где стоял на камне тысячу дней и ночей и питался только травой сныть, разбойники избили до полусмерти.

Ю.Норштейн. Да, они били, а он не сопротивлялся.

Т.Иенсен. Когда на Серафима Саровского напали, в руках у него был топор, которым он рубил деревья, но он не только им не воспользовался, а вообще не сопротивлялся. Хотя был очень сильный, в Дивеевском монастыре хранятся его тканые тапки огромного размера и громадная тяжеленная мотыга. Но после того как его всего переломали и пробили ему голову, он стал совсем согбенным. Когда же этих разбойников нашли, Серафим Саровский простил их и попросил отпустить.

Ю.Норштейн. Вот это подвиг. Или, может быть, не подвиг? Норма жизни? Сам-то он не думал — подвиг, не подвиг. Естественное мироощущение святого человека. Басё тоже нельзя было приманить ни богатством, ни хорошими условиями, ни сказать ему: «Что ты ходишь в тряпье по дорогам под дождем и снегом?» Слава его катилась по дорогам, его стихи были его глашатаем, сам он ходил пешком. Никто не мог его заставить где-то осесть, обрести дом и, сидя в тепле, писать стихи. Нет. Он все шел и шел по дорогам и тропам.

Иногда его сопровождал помощник, делил поклажу. Чаще Басё ходил один, когда все тяготы дороги отдавались в опухших ступнях, руки мерзли. Ведь тяготы твоей жизни никто за тебя испытать не может, кроме тебя самого. Нельзя испытывать удовольствие от прогулки, послав на улицу вместо себя своего слугу. И деньги здесь ни при чем. Только ты сам можешь мускульно напрячься и испытать преодоление, тяжесть, боль в ногах, которую никто с тебя не снимет. Но как часто сегодня человек выбирает комфорт и удобства, которые в конце концов разделяют его с самой сутью жизни и сжирают так, что он вообще теряет слабые знания жизни и чувствование другого человека.

Увидел передачу о новом жилом комплексе Москвы «Алые паруса» (вряд ли жилтоварищество подозревает, какую цену заплатил Грин за книгу с этим названием). «Район повышенной комфортности», — с аппетитом объявил ведущий, по словам которого, красоты новостройки заключены в том, что срубили деревья, берега реки забетонировали, район огородили, подъезд к этому огромному домине по пропускам... Этакий уголок капитализма «с повышенной комфортностью». Как было сказано, здесь предусмотрено все, что необходимо человеку. Хочется спросить: и кладбище? Впрочем, этот комплекс и есть кладбище, поскольку полностью освобождает человека от какого-либо творческого действия. Для поэтов место мертвое. Только компьютерные лица повышенной комфортности. Кусок реки исключительно для жителей этого района, скоро и небо над головой начнут нарезать индивидуально каждому, в зависимости от благосостояния. Теперь вооб-

Басё со спины (персонаж для съемки)

разите, могут ли жители этого «райского наслаждения» захотеть понять жизнь Басё или его стихи? А неестественность жизненных ощущений порождает зависть, как следствие фальшивых идеалов, и в итоге — перекосы в общественном сознании. Исчезнут поэты, некому будет слушать деревья, да, собственно, сегодня и лес воспринимается скорее как кубометры древесины на продажу. А в связи с передачей леса в частные руки, скоро туда будут пускать по спецпропускам и отстреливать самовольно прогуливающихся.

Т.Иенсен. Но ведь сама потребность в таких великих путниках жизни, как Басё, несмотря ни на что, всегда остается.

Ю.Норштейн. Да она всегда есть.

Я вспоминаю рассказ Наташи Гутман о Рихтере, который в день выхаживал по сорок-пятьдесят километров. Он был такой мощный. Когда в Пушкинском на Декабрьских вечерах шел к роялю, толпа перед ним разваливалась, как волны перед носом корабля. Он, как Басё, был вечный странник, не собирал деньги, ничего не стяжал, даже слава ему была не нужна, он и ее уже превзошел. В его жизни были вещи более тонкие и величественные. Он превзошел свое мастерство, и дело уже было не в игре, да и последние года два он не хотел играть. Только иногда загорался взглядом. Было в его судьбе что-то общее с жизнью Микеланджело. Для меня этих двух творческих гигантов объединяет понимаемый ими или, вернее, открывающийся им смысл. И та горечь по отношению к сделанному, в сравнении с той высшей гармонией, которая открывалась за гранью недостижимого. Для Микеланджело, как мне кажется, это была смерть, он жаждал ее, кричал о ней в своих сонетах чуть ли не с шестидесяти лет. Для Рихтера тоже, видимо, что-то похожее было открыто. «Я себе не нравлюсь», — так он говорит о себе в документальном фильме «Рихтер» режиссера Бруно Монсежона. Сидит в ковбоечке, острые локти на столе, перед его взором — тетрадочка, что-то вроде дневника. Взгляд исполнен невыразимой тоски: «Я себе не нравлюсь». Каким дурновкусием веет от того музыканта (впрочем, выдающегося), который предваряет этот фильм о Рихтере. Можно ли себя так подавать, зная, каким в следующем же кадре предстанет на экране Маэстро. Но, видно, сегодня время эффектных самопредставлений перед публикой, будто она проставляет очки за тройные ужимки.

Таких людей, как Басё или Рихтер, объединяет общая философия — непрерывно оставлять себя прежнего и непрерывно меняться, как обновляется река на всем своем протяжении.

Я все думаю, где пути, которые откроют мультипликацию как настоящее драматическое искусство. Понятие мастерства, его механики — ничто по сравнению с какими-то более тонкими вещами, которые на самом деле ты даже для себя не можешь ни осознать, ни сформулировать. Ты грудной клеткой понимаешь, какая это тонкая материя, когда внешне грубое, неуклюжее обладает невыразимой скрытой нежностью и сочувствием. Есть такое понятие — физика тонких материй. Когда представления о материи может уловить фотопластинка и тонкий эксперимент. И представления о строении материи, о непонятной тебе тончайшей духовной субстанции — может быть, это и есть та самая физика тонких материй, которая все равно оказывается за пределами воображения. У Ландау была замечательная фраза, что наука физика вступила в область таких познаний, когда мы можем вычислить то, что не можем вообразить. А Нильс Бор охарактеризовал качество открытия: идея недостаточно сумасшедшая, чтобы быть верной. В общем, физики вступают в область непознаваемого, но вычисляемого, которое еще находится в пределах вычисления, то есть уже математика приходит к каким-то, по существу, абстрактным понятиям, а логика перестает быть чистой логикой. И все эти вещи сходятся в творческом процессе безусловно.

Басё виденное и пережитое переводил в строку. По существу, он строкой схватывал мир, и мир у него становился вещественным, для того чтобы рассказать о том, что не дано видеть глазу. Когда составляешь кадр, то невольно думаешь о таких вещах.

Но все-таки, как мне кажется, интонации, которую мне бы хотелось видеть на экране, в фильме не получилось. Вот почему уже даже тогда, когда японцы его приняли, я начал переснимать главный эпизод, в котором встречаются Басё и Тикусай. Хотя я не уверен, что продюсер пойдет на то, чтобы все заново опять переделать, перезаписать — это ведь стоит денег, — как и не уверен, что заново снятое обретет нужное тяготение.

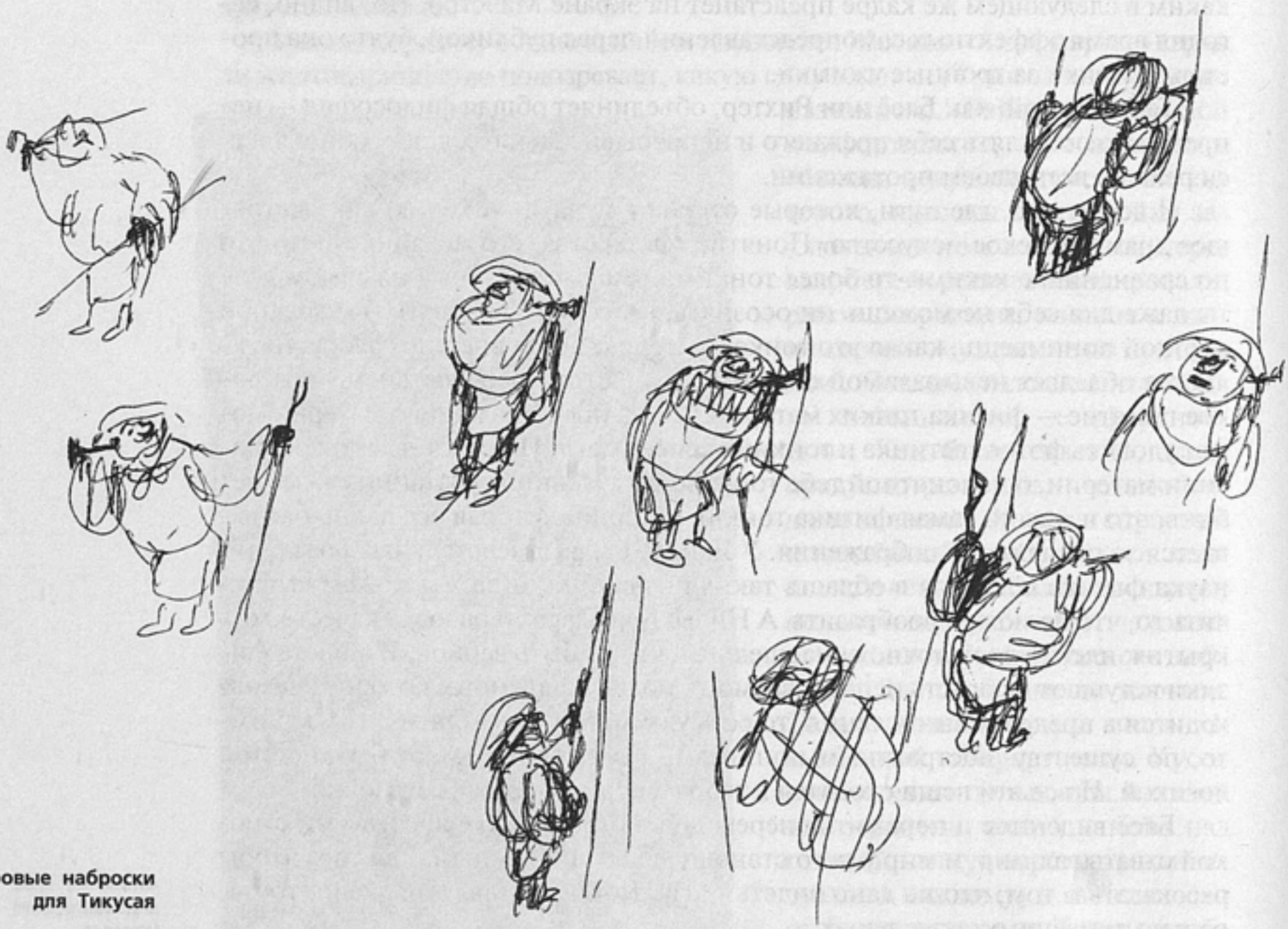
Вечный выбор в искусстве (в мультипликации) — рискнуть и подчиниться интуиции, не заботясь о финансовой дисциплине (а ты точно знаешь, деньги ничто в сравнении с твоими отгадками), измучиться в переживаниях, в сомнениях, а результат только на пленке, и никакие видеоконтроли не спасут. Они — ложное успокоение, удовольствованный самообман (можно ли любоваться болящей рваной раной, когда ты ее бинтуешь). Ты только чувствуешь гулы тяготения и понять правдивость предположений можешь только по целому куску.

Ты должен чувствовать ветер, сорвавший листву с деревьев, пролетевший сквозь пространство, раскидывая листья по земле. Каждый лист хранит энергию, тягу ветра. В художественном произведении то же, что и в печи: нет тяги — угоришь, еще и зрителей за собой утянешь. В этом примере энергия очевидна, а что же тогда во встрече двух людей? Их общение присоединяется к твоей жизни, они — твой следующий шаг. Они пронзаются твоими мыслями, они продолжение твоих переживаний. Энергия открытия случилась сейчас, здесь, в съемке, в окончательной игре, а не во время завершения сценария.

В поэзии вариант оплачивается временем твоего сумасшествия и каплей чернил, в кино — твоим же сумасшествием и кучей денег.

Писатель берет ручку и пишет предложение — не получилось, он его перечеркивает и пишет новое. А в кино для экранной фразы нужны свет, пленка, время и т.д., и т.д., и т.д.

Т.Иенсен. Вы говорите, что не нашли нужную вам интонацию в главном эпизоде. А что именно, вам кажется, в нем не получилось?



Игровые наброски для Тикусая

Ю.Норштейн. Сначала, наверное, надо коротко рассказать этот эпизод. Вот идет Тикусай, слушает деревья и подбрасывает ногой палую листву, вдруг видит незнакомца, который занимается каким-то очень важным для него делом. Тикусай подходит к нему. Басё не Басё — что ему? Можно предположить, что никакого Басё он не знает, да и, кроме того, в реальной жизни они не могли встретиться не только потому, что один из них — вымышленный персонаж, но и по датам жизни того и другого. Я уже говорил, что японцы удивились их встрече. Они сказали, что такая простая мысль им никому в голову не приходила. Но мне она пришла, конечно, из-за дурости, поскольку я не был обременен историческими сведениями. Я просто помнил, что Басё, когда писал стихи, говорил о себе: «Я прошел тропой, по которой когда-то прошел мастер Тикусай».

Поэтому для меня гениальный поэт Басё и юродивый «придурок» Тикусай существуют на одном уровне. Конечно, они и формально объединены

Раскадровка встречи Басё и Тикусая

нищетой, у обоих дырки в кимоно, которыми они друг друга одаривают. Но на самом деле обмен между ними идет совсем на другом уровне. Он никоим образом не должен ограничиваться простой физиологией. Да, у них дырявое платье, но дырявость эта должна быть веселой и не вызывать в зрителе печаль и сострадание. В том-то все и дело, что идет нормальный человеческий обмен между людьми, у которых есть вкус к жизни и стремление к гармонии. И притом что Басё, несмотря ни на что, величествен в своем поэтическом устремлении, он сохраняет чувство юмора и по отношению к своей одежде, и к своему собрату.

Т.Иенсен. Но и гордыни, которая так часто сопутствует таланту, у него нет?

Ю.Норштейн. Возможна ли гордыня у написавшего строчки:

Может быть, кости мои
Выбелит ветер... Он в сердце
Холодом мне дохнул.

Какая тут гордыня? В его жизни нет мгновения, где бы гордыня могла бы облюбовать себе место.

Но возвращусь к сюжету фильма. Тикусай видит этого странного человека, которого мы называем Басё, подходит к нему и наблюдает, как тот со-

Раскадровка встречи Басё и Тикусая

Раскадровка встречи Басё и Тикусая

средоточенно вынимает вшей из своего кимоно. Тикусай заинтересовался происходящим, словно ребенок. Он присаживается и помогает ему в этом нешуточном деле. А потом, когда Басё находит в своей хламиде дырки, Тикусай тоже находит их в своей. В конце концов они начинают друг перед другом похваляться своим дряхлым худым платьем, у кого дырка больше. И Тикусай ведет себя на равных, как герой, у которого тоже, как и у этого путника, есть чем похвастаться.

Из раскадровки

Потом они расходятся, предварительно обменявшись соломенными шляпами. Тикусай видит, что у Басё совершенно дырявая шляпа, он отдает ему свою более целую, а его забирает себе, надевает на голову и идет по дороге. Поднимается ветер, срывает с головы шляпу и катит по склону, Тикусай бежит за ней, пытаясь посохом поймать ее и прижать к земле. Наконец он нанизывает шляпу на посох, как на шампур, рассматривает еще более увеличившуюся дыру и кидает шляпу в небо. Поднимается ураганный ветер, и шляпа долго летит по небу. А Басё уходит в противоположную сторону, на него обрушивается шквал ветра, листвы, сечет его одежду. Но он идет навстречу. Шляпа летит по небу. Вот, собственно, и весь сюжет.

Из раскадровки

Если говорить о нужной в этом фильме интонации, то мне кажется, что не получилось такого тонкого, сквозь шутовство, нарастания судьбы — судьбы творца, судьбы обычного путника, судьбы просто человека, который находится в объятиях с природой и который в любой момент может в ней погибнуть. Мне хотелось бы, чтобы от какой-то наивности, от комичности ситуации действие постепенно переходило в трагизм. Я это и в

Эскиз финала

звуке хотел подчеркнуть; когда начинается ураганный ветер, который буквально рвет одежду с Басё, звучит монастырский колокол. Сначала я думал дать его где-то на третьем плане, но потом поставил едва ли не на первый, колокол бьет в полную силу, как удар судьбы.

Т.Иенсен. А в чем тогда здесь трагизм? Ведь встретились двое, которые даже по мирским меркам по-настоящему свободны. Почему все должно усугубляться до трагической интонации?

Ю.Норштейн. Но при этом эти двое все равно находятся в обстоятельствах стихии. «С божией стихией царям не совладать». А что говорить о поэтах. Они выше царей, но в обстоятельствах стихии все равны. Последние стихи Басё трагичны. Впечатление, что он уже предчувствовал свою смерть. Он писал о том, что смерть рядом и что он и свободен, и несвободен одновременно. На дырявую хламиду он может только усмехнуться, но для него есть нечто более высокое — то, что сопряжено с памятью о смерти, или то, что мы называем «нищетой духа». Точнее не скажешь. Это действительно так: «Блаженны нищие духом».

Т.Иенсен. На Синае в самые первые века христианства в одном из монастырей подвизались два монаха. Один все время сокрушался о своих грехах и плакал, а другой, наоборот, радовался жизни и славословил и благодарил за нее Бога. И когда они оба умерли, и умерли, как праведники, остальные монахи сильно смутились: каков из этих двух истинный путь перед Богом? И игумену монастыря было откровение, что оба эти пути, если они приводят человека к Богу, угодны Ему. Известно, что святой преподобный Серафим Саровский всех встречал со словами: «Радость моя». Но и постоянное сокрушение о грехах не означает уныние. Нищий духом со смирением, то есть с миром в душе, относится и к жизни, и к смерти. Трагическое мироощущение — это все-таки удел мирских людей, а Басё ведь был монах, аскет.

Ю.Норштейн. Да, и тем не менее у него уже незадолго до смерти стихи пошли по-настоящему трагические.

Грустите вы, слушая крик обезьяны!
А знаете ли, как плачет ребенок,
Покинутый на осеннем ветру!

Или еще:

В пути я занемог.
И все бежит, кружит мой сон
По выжженным полям.

Т.Иенсен. В его прижизненном портрете одновременно и грусть, и достоинство...

Ю.Норштейн. Безусловно. Я читал о такой истории: рядом с вождем ацтеков, которого испанцы жгли на углях, лежал его слуга и кричал от боли. А тот ему со своего раскаленного угольного ложа сказал: «Что ты кричишь, я тоже лежу не на розах». Конечно, мне бы очень хотелось, чтобы это тайное достоинство, которое видно в портрете Басё, сопряженное с юмором, отразилось и на экране. Тикусай понимает, что он его забавляет. И когда они обмениваются своими дырками, Тикусай хохочет вовсю, а Басё в контраст только чуть улыбается. Но я никак не мог найти его позу.

Т.Иенсен. Быть может, Басё должен не сидеть, по-японски скрестив ноги, а стоять на коленях, как человек в молитвенном предстоянии? Ведь у монахов-аскетов, исихастов непрестанная молитва не прекращается ни на минуту, даже когда они спят или разговаривают.

Ю.Норштейн. Но я не знаю, как это сделать. Мне бы не хотелось в самой позе делать такой явный нажим. Я рисовал, а по действию не получалось: что-то чему-то мешало, что-то становилось искусственным, не было органичности.

Т.Иенсен. В этом смысле есть какая-то связь образа Басё с образом Путника из «Сказки сказок»?

Ю.Норштейн. Он в другом освещении, он в другом пространстве, в другом парении, он другой. В «Сказке сказок» Путник не предполагает никакого

Тикусай (персонаж для съемки)

драматизма развития событий, он не ожидает разбойника из-за угла, он просто уходит вдаль. Он раскрепощен от всякого рода условностей и свободен так, как может быть свободен человек, который идет по теплой осенней дороге и уверен, что ему ничего не грозит. Путь Басё сопряжен с сильным драматическим напряжением. Скорее, быть может, даже образ Басё соединяется с кем-то из русских подвижников, которые добровольно обрекали себя на иную жизнь, бросив все. Басё по мироощущению одновременно и поэт, и монах.

Т.Иенсен. А чем образ поэта-монаха Басё отличается от образа Поэта из «Сказки сказок», который сидит за столом перед светящимся листом бумаги?

Ю.Норштейн. Прежде всего, различие в тех стихиях, в которые каждый из них погружен. Для Басё — это стихия ограничения и самоограничения. А Поэт из «Сказки сказок», так же как и Путник, и стоик, и гедонист, любит жизнь во всех ее проявлениях.

Тикусай. Наброски

Т.Иенсен. И стоик, и гедонист в одном лице?

Ю.Норштейн. Да, ведь стоик может и ограничить свои желания, и в то же время ввести себя в пространство реальности. У Голсуорси есть рассказ «Стоик», когда человек, уже умирая и став физически немощным, велит подать ему обед с выдержанным вином, тончайшими яствами, которыми он по-настоящему наслаждается, так как это последнее, что осталось ему в этой жизни. Человек, который был очень строг и ограничивал себя в житейских привязанностях, в конце жизни устраивает пиршество, перебрасывает своеобразный мост к красоте жизни, к ее насыщенности, к ее бурлению. Поэт из «Сказки сказок» из этой же породы. И как всякий поэт, он способен себя ограничивать, и в то же время... Я понимаю Бродского, который знал, что у него никудышное сердце, но выкуривал по две пачки в день. Он не мог бросить курить, чтобы продлить на несколько месяцев свою жизнь, поскольку курение входило в его поэтическую систему, он буквально закуривал одну сигарету от другой. Или, к примеру, он мог прийти в ресторан и заказать все то, что ему нельзя, но что означало для него чувственное наслаждение жизнью, придавало ей остроту, хотя бы на краю бездны.

Рабочий стол. Басё

А Басё — другой. Он полностью ограничил себя. Хотя ведь он был крупный поэт, у него был огромный круг друзей, поклонников, почитателей, учеников,

которые могли обеспечить ему жизнь, полную... не то чтобы удовольствий, но он мог быть окружен покоем, когда нет отказа ни в чем, однако трудно поверить, что тогда его дар проявился бы во всей полноте. Он, как я понимаю, резко ограничил себя от всякого рода соблазнов, которые на самом деле изуродовали бы его как поэта. Есть акварель — ученики провожают Басё. Они толпятся на берегу, а он стоит в лодке так, как, наверное, мог бы стоять Христос — с сумой на груди, перекинутой через шею, такой возвышенный человек, голова гордая, посох в руке, и даже в том, как свисают края рукавов его одежды, есть что-то от рублевских икон. И здесь он абсолютно великий человек.

Басё был человек с очень тонким чувством юмора.

Холод пробрал в пути.
У птичьего пугала, что ли,
В долг попросить рукава?

Эй, послушай, купец!
Хочешь, продам тебе шляпу,
Эту шляпу в снегу?

В путь! Покажу я тебе,
Как в далеком Ёсино вишни цветут,
Старая шляпа моя.

Когда я еще только готовился к работе над фильмом, меня привезли в город, где Басё часто останавливался у своего друга переночевать. На этом месте его хижина заново воссоздана. Мне показали рисунок Басё: тростник или камыш, несколько ударов кисти — лист живет, будто графика иероглифа перетекла в формулу стеблей. Все японцы — художники, рисование иероглифа окультуривает руку.

Само владение иероглификой (иерографией), сама графика письма у них такова, что когда они что-либо показывают и обязательно при этом рисуют схему, то я каждый раз с восхищением смотрю, как двигается карандаш в руке. А в случае с Басё тут еще и поэтическое мышление. Очевидно, у больших поэтов (таким свойством обладал и Пушкин) где-то в сознании слиты воедино ощущения материи вещественной и звуковой.

Еще мне показали рисунок Басё, где он графически изобразил храп спящего друга. Это так смешно! На самом деле материальное воплощение невоплощаемого сходится с тем, что делали художники в XX веке, но они делали это серьезно, а здесь с чувством юмора, без пафоса, без патетики. Можно написать статью об этом рисунке и вообще о работе поэтического сознания, оптического аппарата поэта. Вспомните Маяковского: «Сквозь свой до крика разодранный глаз лез, обезумев, Бурлюк». Какая выразительность кинематографического плана.

Акварель.
Япония, XVII век

Т.Иенсен. Но у вас ведь и не было задачи сделать такое сугубо этнически японское кино?

Ю.Норштейн. Нет, не было. Я с самого начала говорил: «Франя, как можно меньше подробностей костюма, изображение должно быть стерто, никого не должно интересовать, так ли вшит рукав и так ли он устроен. Дело не в этом. Мы наверняка ошибемся, если начнем настаивать на этнографических, топографических точностях, они должны быть стерты до такой степени, чтобы воспринимались только пятна, как у Кандинского, когда цветовая символика должна идти впереди подробностей. Но при этом она тоже не должна быть самодовлеющей».

Помню, мы сидели с Франческой и раскладывали цветовую пластику. Цвет не сплачивался, не сбивался в конструкцию. И потом вдруг бах! И все село. Темно-коричневая короткая нижняя рубашка, длинное золотистое верхнее кимоно у Басё и голубовато-грязное у Тикусая. Я говорю: «Франя! Мы же взяли классическую цветовую гамму рублевской «Троицы». У него же там тоже голубое, золотистое и темно-коричневое. У нас было много вариантов, но почему мы попали в эту гармонию? Изображение никак не складывалось — не было замка, того замкового камня, который держит чашу купола. И тут вдруг сразу как-то все сошлось и начался пожар — знаете, когда ветер его со страшной силой раздувает и он с огромной скоростью устремляется к центру, поскольку огонь мгновенно выжигает все пространство, горячий воздух летит в небо, образуя ветер, тем самым еще более раскручивая огонь. В лесу начинает работать система самокрутки, но если подобное происходит в изображении, то оно само начинает тянуть новые подробности. Цветовые пятна излучают бешеную энергию, грубые неряшливые, грязные изображения обретают чистоту и ясность, это уже не колорит, тут нечто большее, чем колорит.

Вся наша лихорадка, суета по поводу изображения разом кончились, как только появилась цельная цветовая гамма. Следующая фаза работы — это самоодушевление, поэтому так важно движение цветовых масс. Но здесь опять двойная задача: надо разыграть действие персонажей и поддержать его цветовыми движениями. Здесь важны соотношения... В чем сложность? Да, наверное, в том, чтобы действие не потерялось в каких-то внешних пластических иллюзорностях. Чтобы оно не было суетным, чтобы оно не раздробилось, чтобы его пропорциональность не давила персонажи, чтобы цвет не превратился в толкучку, чтобы не орал: «Этот здесь не стоял, а тому в одни руки не давать, много вас тут, на всех не хватит!» Сложность в том, чтобы каждое движение персонажа, каждый жест не брали на себя лишние акценты, не давили на зрителя, не убивали внимание к кинокадру. На самом деле это очень сложная проблема — выстроить мизансцену двух персонажей так, чтобы все их движения отчетливо ложились в какие-то незримые ячейки и чтобы самому не поддаться соблазну внешних эффектов действия. А результатом должна стать общая интонация фильма.

Т.Иенсен. У вас здесь нет никаких внешних формальных подпорок в плане разработанности материальной среды, которые могли бы организовать пространство в чисто японском колорите: у вас здесь только лес, небо, летящая с деревьев листва. Вы когда-то говорили, что и в «Шинели» специально отказались от таких характерных в историческом и топографическом смысле вещей, как, например, уличные вывески на Невском проспекте, чтобы определенным образом не маркировать ими пространство. В фильме по Басё можно было, конечно, обойтись без сугубых примет японской жизни, но вы явно не использовали и сами принципы изображения, которые в японской живописи даже теоретически разработаны как мало где и которые сразу бы прочитывались, были бы узнаваемы. К примеру, художественные принципы, с помощью которых средневековый художник изображал те же «камни и воды». Но вы даже от этого отошли.

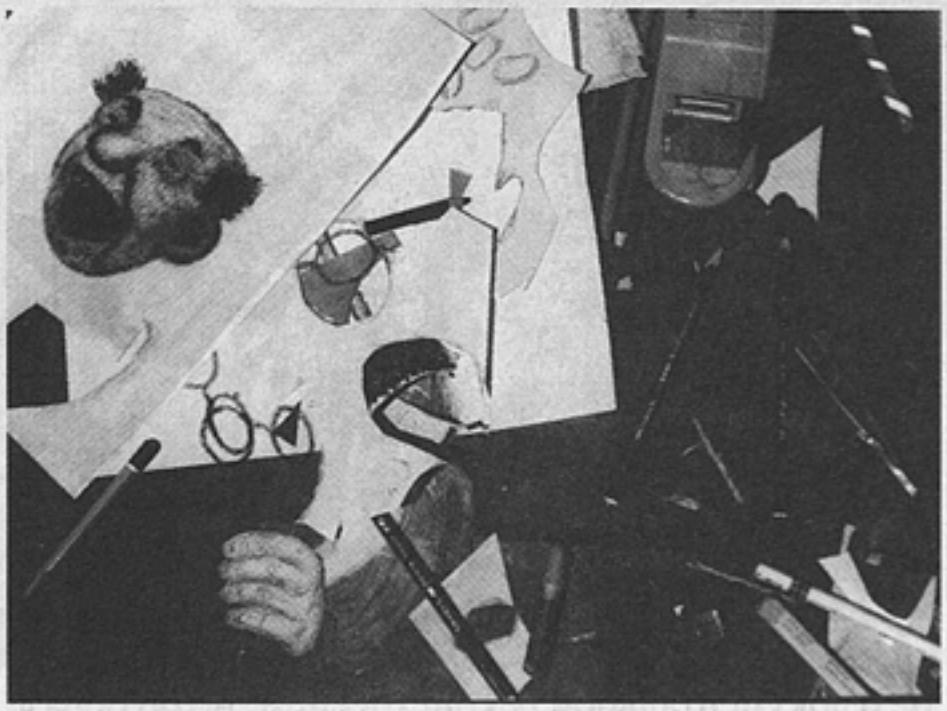
Ю.Норштейн. Мы отказались от каких-то бросающихся в глаза вещей, но некие соответствия изобразительных масс по отношению одних к другим пытались воспроизвести применительно к конкретному материалу. Кандинский писал, что в конце концов можно и на абстрактном уровне дать

представление о национальной принадлежности. У каждой значительной по культуре страны есть своя цветовая гамма, по которой ее определяют. Например, у Греции черно-коричнево-белый цвет, у России, безусловно, красный, голубой, золотистый, белый. Когда смотришь японские пейзажи, то совершенно очевидна четкая очерченность цветовых масс, внутри которых идет тончайшая разработка, тончайшие валёры, абсолютно не подвластные ни зрению, ни движению руки, так что кажется: а может быть, время сделало все это, погрузив изображение в ветровые потоки, дождевые струи, разлив по всему пространству то ли туман, то ли грязь, тут даже эффект обратной перспективы свое дело делает. Общее ощущение живописного пространства все равно сидело и во Франческе, и во мне. Притом что говорили мы о французах, о пейзажах Коро, о том, как он ветер делает. У него есть знаменитый пейзаж с ветром. И когда я снял финал фильма, я вдруг увидел, что это же пейзаж Коро. Почему? Как? Но ведь это вполне нормально. В конце XIX — начале XX века сами французы вдруг заглянули в японскую живопись. Золя распространял японские гравюры среди французских живописцев. Импрессионисты увидели другое изображение. Гравюры повлияли не только на импрессионистов, Ван Гог через них прошел. Цветущие яблони — это Япония. Я полагаю, что и Сезанна это коснулось, и Лотрека, и многих, многих других.

И вот такого рода культурный обмен, часто неосознаваемый, для меня важнее, чем попытки входить в те области иной культуры, которые все равно тобой никогда не будут до конца проработаны, и пробовать по внешним очертаниям устанавливать заложенное в них содержание.

Т.Иенсен. Так что у вас не было желания в изображении передать буддистское или дзэн-буддистское мироощущение?

Ю.Норштейн. Нет, не было, то есть такая задача не влияла на принципы изображения. Поведение персонажей должно само открывать то, что мной не формулируется. Ну какой идиот будет ходить и слушать деревья? Приход французского лекаря к больному имеет практический смысл. Врач взболтает мочу в колбе, посмотрит зрачки больного, язык, пощупает пульс, с ученым видом выпишет микстуру, слупит деньгу, и никакой романтики, кроме суммы гонорара. Японский врач поговорит о хризантемах, о снеге, о том, сколько лун прошло со дня знакомства с пациентом, расскажет, как дрожат капли росы в солнечном сиянии. Врач оторвет фантазию от бренного тела. Болезнь, оскорбленная невниманием к ней, потеряет память и исчезнет.



Рабочий стол. Тикусай

Т.Иенсен. То есть вы считаете, что в вашем фильме есть что-то чисто японское?

Ю.Норштейн. Мне кажется, да. Во всяком случае, сами японцы сказали, что если бы не знали, что фильм сделал европеец, никогда бы не поверили.

Т.Иенсен. А что касается их экстатического, можно сказать, даже религиозного созерцания следов на первом выпавшем снеге, замершего водопада в тумане, пламенеющего на закате расцветшего дерева, для них это то же самое, что для нас икона. Было ли это для вас так же значимым?

Ю.Норштейн. Нет. Я бы попал в фальшивое состояние, если бы стал в себе искусственно взращивать чисто японские знаковые образы. Для меня важ-

нее было попытаться возвратить себя в те состояния, испытанные мной, когда я мог, не задумываясь, ответить, почему мне так нравится японская поэзия да и вообще японская культура — живопись, философия. Но при этом сам я никогда бы не смог составить икэбану. Хотя, быть может, в тиши, без посторонних глаз и попробовал, а на людях бы испугался и наверняка сделал бы какую-нибудь дрянь. В кино то же самое — если я стал бы пытаться демонстрировать «японщину», то ничего, кроме усмешки, у тех же японцев не вызвал бы. Однажды я показал в Японии эскизы к Акутагаве одного художника. Мой друг Сайтани-сан взорвался от негодования: «Что ты мне привез, это же все Китай!» И если я начну пытаться делать японские конструкции — икэбану в кадре собирать, ничего не получится. Когда Франческа рисовала деревья, я вообще не думал о том, японские они или европейские. Я просто знал: здесь должен быть ветер и должны быть деревья, которые ловят ветер. Даже когда снималась сцена со шляпой, у меня не было желания пытаться подробно изучать японские гравюры, несмотря на то что материалы у меня были самые разнообразные.

Я специально не делал ничего японского, но понимал, что все равно должен быть японский колорит, воздух. Мы с Франческой старались уйти от каких-то открытых знаков и прийти к более тонким вещам.

Т.Иенсен. Но сами герои-то должны были быть узнаваемыми?

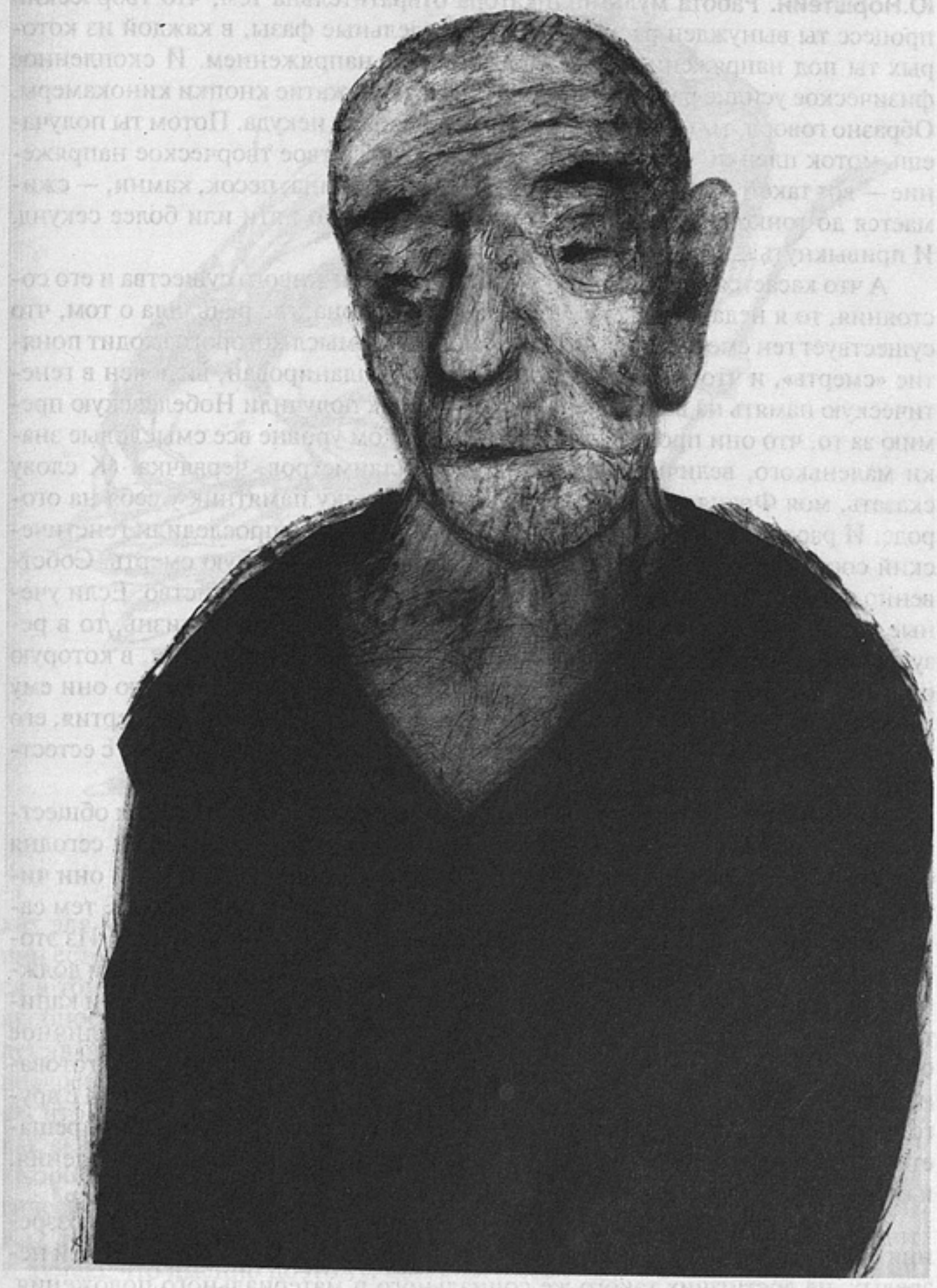
Ю.Норштейн. Да, поэтому так долго мы с Франческой прорабатывали их портреты. Не так-то просто было найти персонаж Басё, который существует у японцев в разных изобразительных вариациях, но все они мне не подходили. Разумеется, фактологических портретов нет, но известно, что вот этот, например, портрет считается более каноничным, чем тот, причем они разнятся столь сильно, что можно даже подумать, будто изображают разных людей. Но подобная неканоничность освобождала меня от необходимости документальной достоверности. Лицо, скрытое временем, проступает чертами творца, если мы знакомы с его творениями. Андрей Рублев документально невосстановим. Его значительность может проявиться на экране режиссерским представлением об авторе «Троицы». И речь тогда пойдет не о документальной реконструкции, но об образе. Фильм о Пушкине сложнее делать, так как его лицо физически достоверно. Еще сложнее с Гоголем, от которого даже фотографии остались. Облик Рублева теряется в тумане, и только по его живописи мы можем восстанавливать его лик. Но не всякий живописец напишет портрет поэта. Внешние атрибуты напишет, а тончайшие, незримые стороннему глазу линии, которые проносятся по его лицу, написать не каждому дано. Поэтому с Басё было невероятно сложно.

芭蕉像 実際の顔に最も似ているという（芭蕉翁遺芳　勝峯晋風編より）

Предполагаемый портрет Басё, конец XVII века

Т.Иенсен. Сейчас в фильме у него тяжелое, большое лицо, как у Сократа.

Ю.Норштейн. Понимаете, внешность должна войти в поле тяготения, как шейка ребенка, окаймленная рубашечкой, или рваная рубаха, обнажившая худую ключицу старика, при взгляде на которую сжимается сердце. Но вдруг ты видишь лицо, исполненное достоинства, скрытого юмора, и понимаешь — нищета становится драгоценной оправой черт этого лица. Всего-то достаточно чуть обнажить у Басё плечо, и вдруг начинаешь понимать, что он мог быть в Греции рабом, в России заключенным, мог сидеть в концлагере,



Басё (персонаж для съемки)

а мог быть шутом при дворе, которому позволено говорить все что угодно и который мог быть даже бит, но при этом оставаться свободным, в том смысле, в каком были свободны и Сократ, и Диоген. Такое состояние, когда человек становится непобедимым не потому, что он не боится смерти, но потому, что достиг такого соприкосновения с пространством, что уже ничто его не может сдвинуть, он уже находится в абсолютном единстве с ним.

Я снимал сцену, где Тикусай сидит рядом с Басё, и был в тихом ужасе. Потом, когда получили сцену, я долго не мог ее смотреть.

Вообще, всегда так. Сначала я не могу смотреть сцену, потом постепенно привыкаю к ней — не потому, что она хорошая или плохая, а просто привыкаю и не вижу ее качество, результат не соответствует проработке. Меня буквально качало, когда я закончил эту сцену с Басё и Тикусаем, которую доснимал в каком-то тихом бреду. Я посмотрел ее на экране, но увидел только одну физику и не увидел состояния.

Т.Иенсен. Как объяснить разницу между физикой и состоянием?

Ю.Норштейн. Работа мультипликатора отвратительна тем, что творческий процесс ты вынужден раскладывать на отдельные фазы, в каждой из которых ты под напряжением. Ты заряжаешь их напряжением. И скопленное физическое усилие расходуешь всего лишь на нажатие кнопки кинокамеры. Образно говоря, ты не заземлен, энергии деваться некуда. Потом ты получаешь моток пленки, смотришь и видишь, что все твое творческое напряжение — вот такой толщины, где трава, чернозем, глина, песок, камни, — сжимается до тонкого, тоньше промокашки, листа, до пяти или более секунд. И привыкнуть к этому невозможно.

А что касается разницы соотношения физики живого существа и его состояния, то я недавно смотрел программу Гордона, где речь шла о том, что существует ген смерти, то есть ген, в систему и смысл которого входит понятие «смерть», и что этот момент конкретно запланирован, включен в генетическую память на всех уровнях. Трое ученых получили Нобелевскую премию за то, что они проследили на генетическом уровне все смысловые знаки маленького, величиной в несколько миллиметров, червячка. (К слову сказать, моя Франя говорит, что поставит червяку памятник у себя на огороде. И рассказывает про это целые поэмы.) Ученые проследили генетический состав червячка, в том числе и его запланированную смерть. Собственно говоря, можно сказать — некое упрятанное самоубийство. Если ученые найдут возможность искусственно продлить червячку жизнь, то в результате этого может погибнуть вся многочисленная популяция, в которую он включен. Ведь в тех пределах, в той неестественности, которую они ему заложат, меняя направление гена или вложив в червячка ген бессмертия, его жизнь в этом неестественном состоянии, входя в соприкосновение с естественностью других жизней, погубит их.

Но можно посмотреть на такого рода вопросы и с точки зрения общественного сознания. Меня, к примеру, давно волнует, какие книги сегодня читают богатые люди, в чем заключается их интерес в жизни. Если они читают книги серьезные, которые их заставляют размышлять, значит, тем самым они понимают, что жизнь их неестественна и ее нужно менять. Из этого не следует, что они должны перестать заниматься бизнесом, но они должны отдавать себе отчет, куда и ради чего направляют скопленные ими капиталы: на общественные потребности или на собственное личное обогащение. В результате-то все равно все гибнут, смерть для всех уготована. И серьезное искусство говорит, с одной стороны, о гибельности, а с другой — о мощной внутренней энергии жизни. Вопрос жизни и смерти решается в религиозных и философских координатах человеческого мышления, и от уровня понимания зависит состояние общества.

Так нынешнее чуть ли не повсеместное распространение мировоззрения богатых (впрочем, без всякого их желания) искривляет жизнь людей незрелых, не достигших такого же социального и материального положения, но испытывающих властную жажду его получить. В результате у нас сейчас в обществе главенствует философия жизни богатых, неприкасаемых и неприкосновенных, губительно воздействуя на его развитие. Слава Богу, они не могут освободиться от смерти, иначе жизнь была бы катастрофична. Вспомните тех же самых червей.

Т.Иенсен. А что в связи с философией жизни вы можете сказать о том состоянии, в котором находятся ваши герои?

Ю.Норштейн. И Басё, и Тикусай — в том состоянии, когда им ничего не страшно. Можно сказать, что они пребывают в абсолютном равновесии. Поэтому во второй части этого маленького фильма должно быть пересечение грозного начала и шутовского. Не случайно в финале поднимается ветер, рвет кимоно, шляпа летит над деревьями вместе с листвой.

Я снимал этот маленький план (Басё идет сквозь ветер), а думал о короле Лире. Собственно, почему бы в мультипликации не снять Лира? Сюжет по своей конструкции, по своей ясности и сказочности зачина очень подхо-

Набросок идущего против ветра Басё

дит для мультипликации. Конструкция почти балетная, для мультипликации естественна. Собственно говоря, феномен мультипликации заключается в том, насколько ты можешь в простой композиции найти даже не подробности и деталировку, а тонкие взаимоотношения, которые для тебя будут являться одновременно и вопросом, и ответом к жизни, а может быть, и внедрением в какое-то пока еще неясное пространство. Мне представляется, что в этом смысле и «Шинель» очень фабульная вещь, ясная и четкая, как сказка, которая доводится до притчеобразного состояния. Фабульность «Короля Лира» притчеобразна, так что ты свободен от ненужной драматургической сумятицы (кстати, шут в этом смысле много дает композиции). Как только начинаешь у Шекспира выяснять подробности — все уходит. Я думаю, что именно поэтому, когда ты имеешь дело с японскими стихами, где ясно и открыто в трех строках написано действие, ты свободен, тебе не нужно вновь открывать уже открытое действие, а нужно в нем найти то, что скрыто между строк.

Т.Иенсен. Не случайно в средневековой японской живописи, которая напрямую связана с поэзией Басё, разработаны жесткие каноны изображения, к примеру, ветки сосны в белом чистом незаполненном пространстве. И художнику было просто предписано, в каком ракурсе ее изображать, с каким наклоном, какой толщины должен быть мазок туши. Его задачей было только — *что* в это вкладывать и *как* этого добиться.

Ю.Норштейн. Не помню, у кого есть такие строчки:

Как сказать, что значит «сердце»?
Шум сосны на сумиё?

Сумиё — это стиль живописи, когда изображается только одна деталь, вокруг пустое пространство. А шум сосны для японца — это всё. Особенно

когда сосна в горах, там, где чистый воздух... И как тут не вспомнить строки из Гейне: «Я хочу подняться в горы, к елям, темным и могучим...» или из Пушкина: «Туда б, в заоблачную келью, в соседство Бога скрыться мне...» В общем, все время переклички.

В первый раз я прочитал Басё, когда мне было лет пятнадцать, то есть году в 56-м. Случайно купил маленький сборник стихов и даже не знаю, зачем купил. Книга лежала у меня на столе, когда пришел мой приятель из класса, посмотрел и спросил: «Ну и что здесь?» А я не знал, но стал читать и сразу же напал на то стихотворение, которое в Японии считается классическим.

Старый пруд.
Прыгнула в воду лягушка.
Всплеск в тишине.

На голой ветке
Ворон сидит одиноко.
Осенний вечер.

Много позже я понял: здесь ясность кинокадра и одновременно его непостижимость. Но если на экране сделать буквально — на голой ветке силуэт ворона, — будет ужасно. Для стихов — достаточно, для изображения никуда не годится. Более того, бессмысленно разрабатывать само действие в кадре, следуя сюжетной части стихотворения, его фабуле. Тут важно привести все к притчеобразному состоянию. Ведь не случайно Христос говорил притчи и приводил такие ясные, по-детски ясные примеры. А если то, что Он пришел сказать, было бы неясно, то какой смысл в его словах? Но за видимой простотой сокрыта такая глубина, что, несмотря на очевидную ясность притчеобразной формы, то, что внутри, покрыто для тебя тайной, до дна которой ты не докопаешься.

Японская поэзия обладает невыразимым скрытым смыслом.

Крестьянин в поле
И дорогу указал мне
Вырванной редькой.
Исса

За тремя строчками огромная картина бытия.

Примостился мальчик
На седле, а лошадь ждет.
Собирают редьку.
Басё

И, конечно, я очень люблю вот эти стихи Басё:

Сумрак над морем,
Лишь крики диких уток вдали
Смутно белеют....

Крики белеют — это удивительно.

Т.Иенсен. Ну, здесь мощный поэтический образ. А есть ведь и совсем простые стихи. Вообще, формально как бы безóбразные.

Едва меня сегодня добудились.
Шумит весенний дождь.

Ю.Норштейн. Да, в японской поэзии много разных замечательных школ. Есть и хайку, исполненные юмора. Вот, например, стихи Иссы, ну чем не XX век:

Один человек
И одна случайная муха
Сидят в гостиной.

Или вот юмор совсем другого рода:

У жаровни сижу
И гляжу, как под дождичком мокнет
На улице князь.

Как они умеют из таких простых сложений передать состояние жизни, конечно, загадка и восторг. Я бы очень хотел, чтобы в «Шинели» буквально из двух-трех элементов составлялось действие.

Т.Иенсен. А какая-то связь вашего фильма по Басё и вашего фильма по «Шинели» Гоголя существует?

Ю.Норштейн. Не просто какая-то, а совершенно очевидная. Прежде всего, есть некий общий парафраз: Басё сидит и рассматривает дырки в своем кимоно так же, как Акакий Акакиевич рассматривает на свет свою шинель. Вообще, развитие этого эпизода в большой степени навеяно тем, что уже сделано было в «Шинели». Имею право себя самого процитировать. Тем более что здесь только формальное сходство, так как психологически герои находятся в разных состояниях. У Басё нищета совершенно другого рода, чем у Акакия Акакиевича, который считает, во что ему обойдется строительство новой шинели. И если на Басё надеть новое кимоно, он все равно останется Басё, а Акакий Акакиевич в новой шинели прежним уже никогда больше не будет. До поры до времени он тоже не обращает внимания на свое нищенство, у него есть свое дело, которым он поглощен. Но Акакий Акакиевич автоматически перемарывает чужой труд, он не способен даже переменить глаголы, как сказано у Гоголя. Почему-то это не было замечено критикой, даже самим Белинским, который, вообще-то, замечательно о Гоголе писал. Акакий Акакиевич в заданных условиях заданно жил и заданно должен был умереть. Конечно, для него воровство шинели — это ужас, падение и конец жизни. Для Басё воровство кимоно невозможно. Впрочем, я не знаю, как вел бы он себя в условиях дикого петербургского холода.

Рабочий стол

Что-то определенное можно говорить только про прямые заимствования. Эпизод, где Тикусай крутит дырявую шляпу Басё, а потом подбрасывает ее, сложился для меня благодаря одной истории из воспоминаний о Гоголе, когда он шел по Риму со своим другом из России после сытного обеда, в хорошем расположении и крутил зонтиком, что-то объясняя. Зонтик у него сломался, и Гоголь немедленно выбросил его.

Т.Иенсен. А мне кажется, что небо в финальных кадрах «Зимнего дня» по состоянию близко тому, какое было в светлых эпизодах «Цапли и Журавля». Это так?

Ю.Норштейн. Как ни странно, но технически небо делалось и там, и здесь одинаковым путем. Оно не рисовалось, а именно делалось светом. И хоть оно и ветреное, но в нем не должно быть свинцовой тяжести. В финале небо должно быть теплым.

Т.Иенсен. А кроме формально схожего эпизода — рассматривания дырявой одежды, — есть ли что-то общее в «Зимнем дне» и «Шинели»? Скажем, минимализм изобразительных средств?

Ю.Норштейн. Я не знаю, какое слово здесь лучше применить, потому что, учитывая весь ужас работы над «Шинелью», можно ли назвать съемку изобразительным минимализмом? У меня есть стремление весь объем работы свести к очень простым вещам. Переклички этих двух фильмов и в техническом плане, и, может быть, даже в изобразительном так или иначе происхо-

дят. К примеру, в эпизоде «Департамент» персонажи по своей физической величине будут приближены к персонажам фильма по Басё, и проверка тех же технологических конструкций, технологических задач уже как-то овеществилась в «Зимнем дне». Но кто знает, что ждет меня на «Шинели», как потом отразится на съемке понятое в японской работе и что из этого получится?

Т.Иенсен. То есть после Басё вы вернетесь к «Шинели» уже другим?

Ю.Норштейн. От этого никуда не денешься — я уже и тот, и не тот. Хотя пока я снимал Басё, художники по «Шинели» что-то делали. Но моя работа с ними не была нужной тяжести. Я смотрел и «давал указания» косвенно, придаточно.

Т.Иенсен. А кто, кроме Франчески Ярбусовой, сейчас как художники работает на «Шинели»?

Ю.Норштейн. Лариса Зеневич и Лена Шарапова, а теперь еще и Валентин Ольшванг. Но много сил уходит на доказательство простоты в противоположность изобразительному фиглярству. Чаще всего художник нуждается в опоре в каком-то эффектном штрихе, завитке, эффектно падающей тени, эффектном свете. Я удивляюсь, почему никто не написал книгу «Работа художника над собой».

Меня всегда восхищала история, когда во время репетиции Станиславского с Михаилом Чеховым, от игры которого мэтр просто чесался от удовольствия, кто-то, наклонившись к нему, сказал: «Константин Сергеевич — не по системе», тот возмущенно ответил: «Какая еще система! Мишенька сам система!» То есть, иными словами, Станиславский ответил, кому его система нужна. Она нужна на стадии обучения тому, кто не способен себя раскрепостить, забыть о себе, потому что в актерской профессии это самое важное. А Чехову тренаж был не нужен, он сразу входил в роль. Тому, кто сам себе система, чужая система без надобности.

Или Качалов, тоже не последний в этом смысле актер. К примеру, Станиславский дает задание: «Горит банк, деньги ваши могут пропасть, ваши действия?» Актеры начинают рвать на себе волосы, пытаться что-то вытащить из огня, а Качалов сидит спокойно на стуле, взирает на все с удивлением и курит. Станиславский спрашивает его: «Васенька, а вы что же не

Шуточный набросок. Рисунок Т.Усвайской

участвуете?» «Я участвую, — ответил Качалов. — Мои деньги в другом банке». Талант, прежде всего, самостоятелен.

А когда Станиславский давал Михаилу Чехову задание изобразить Эйфелеву башню и великана, то он делал это, практически не задумываясь, в одно движение.

Т.Иенсен. Но в мультипликации такой емкий жест — в одно движение — ищется постоянно для каждого кадра, на протяжении всего времени создания фильма?

Ю.Норштейн. Буквально для каждого кадра. Вот, например, я вижу, как идет Акакий Акакиевич, ветер ему в спину, и у него шейка открылась. Он ее закрывает, подтянув воротник и обнажив снизу ноги. Тогда он прикрывает ноги, осаживая шинель, и открывает шею. Похоже на цирковой номер — лоскутком прикрыться, платочком. У зрителя должно возникнуть мгновенное представление о всей истории жизни Акакия Акакиевича, и жест этот не должен иметь ни времени, ни расстояния, ни толщины, он должен быть, как взрыв, как удар, и дальше уже цепная реакция. По-настоящему только такие моменты — от одного кусочка к другому, к третьему — и делают восприятие фильма значительным, а не сплошная цепь непрерывного переживания или непрерывного оглушения себя смехом.

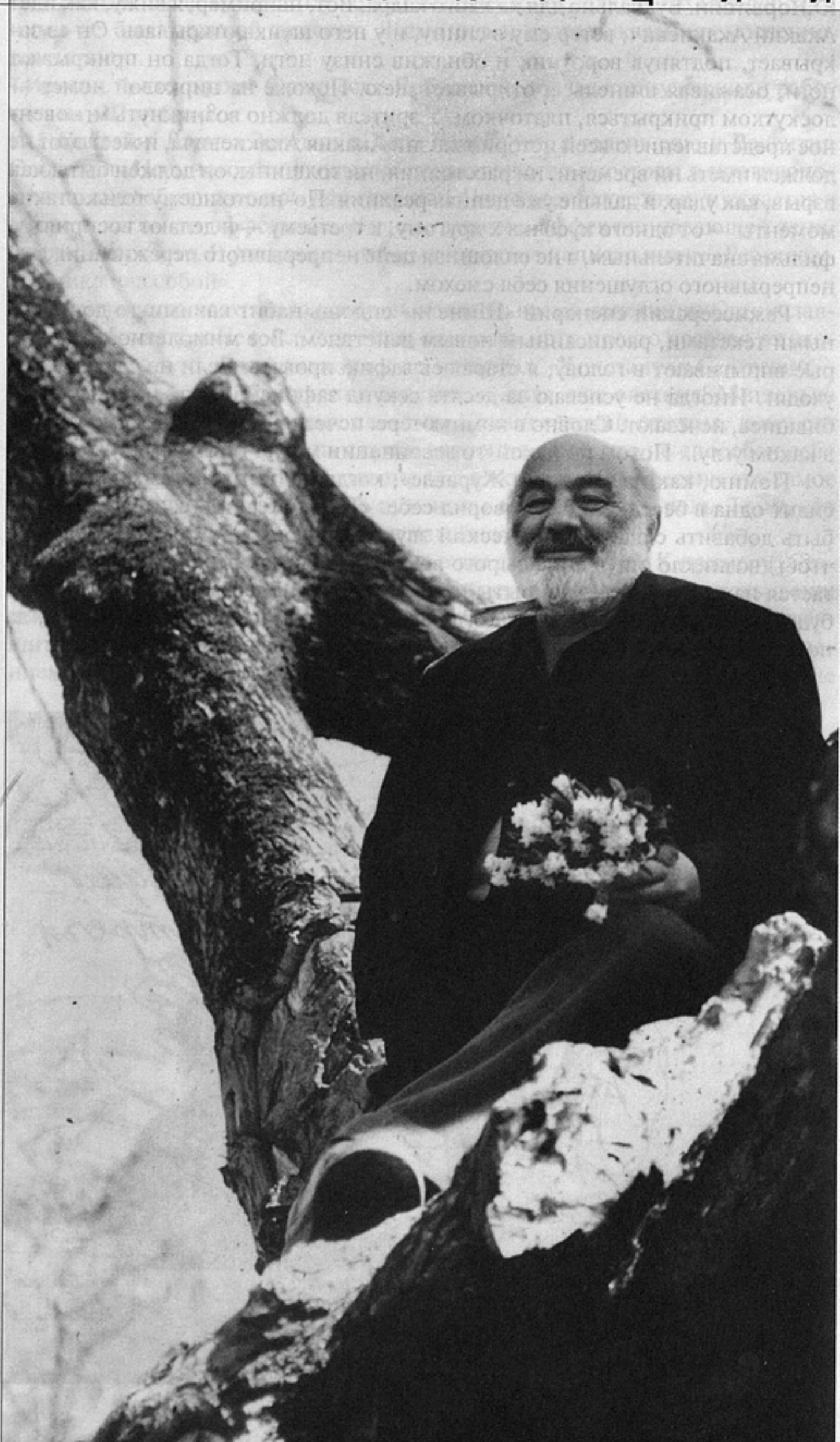
Режиссерский сценарий «Шинели» сплошь набит какими-то дописанными текстами, расписанным новым действием. Все мимолетности, которые впрыгивают в голову, я стараюсь зафиксировать. Если не сделаю, они уходят. Иногда не успеваю за десять секунд зафиксировать, и они, оскорбившись, исчезают. Словно в компьютере: исчезло, и не знаешь, где искать, в каком углу... Потом по какой-то ассоциации может опять вернуться.

Помню, как на «Цапле и Журавле», когда поднимается ветер, а Цапля сидит одна в беседке, я все говорил себе: «Только бы при озвучании не забыть добавить сюда металлический звук — как бьют по рельсу в деревне, чтобы возникло ощущение сырого воздуха». Обрезок рельса, который болтается на перекладине, покрытый инеем, ужасен. Все говорил себе: «Не забудь, не забудь». И забыл. И когда все уже перезаписали, я вспомнил, да поздно. Стукнул себя по лбу, но больше ничего сделать не мог.

Ну вот, так никогда уже больше этого и не сделаю...

Японский плакат к фестивалю фильмов Юрия Норштейна. Токио, 2002

П У Б Л И К А Ц И И



Сергей Параджанов

ГАГИК КАРАПЕТЯН

Автор сценария — зэк Параджанов

Документальный фильм «Завтра» четверть века пылится на полке МВД Украины.

Вместо предисловия

Из моего интервью с киносценаристом Тамарой Шевченко, вдовой председателя Госкино Украины (в «эпоху Петра Шелеста») Святослава Иванова.

— В одном из лагерей фильм о Параджанове снял Фима Гальперин. Где его можно разыскать?

— Поиск начните в Киевском театральном институте. Он ведь в середине 70-х учился на режиссера. Незадолго до окончания срока заключения Сергея Иосифовича какой-то мент к нам приехал, и муж, работавший тогда деканом, послал своего студента снимать ленту о лагере. Во время съемок Параджанов, бедняга, сидел в стороне. Ему так хотелось вмешаться, он понимал, что снимают плохо, снимают «липу», но ничего поделать не мог.

— А Сергей Иосифович в кадре присутствовал?

— Нет. Он хотел вновь поработать режиссером.

— Гальперин жив?

— Да, вероятно. Он был тогда, в 70-е, совсем молод.

Номер телефона Ефима Михайловича подсказал работающий в Нью-Йорке мой коллега Феликс Городецкий («Новое русское слово»). Елена Колупаева (Радио «Свобода») помогла записать в московском бюро станции интервью по телефону. Затем мы продолжали общаться заочно, по электронной почте редактировали нашу беседу. А в начале прошлого года на телеканале ТВС состоялась долгожданная премьера документального сериала Ефима Гальперина, посвященного Игорю Губерману, который, как и Сергей Параджанов, сидел в зоне.

— Ефим Михайлович! Что вы знали о Параджанове к середине 70-х?

— Видел «Тени забытых предков». Не прочувствовал. Не мое кино. Поэтому перипетии борьбы властей с Сергеем Иосифовичем прошли мимо меня. Лично не пересекался. Правда, в институте, на курсе режиссуры научно-популярного кино учился какой-то странный парень. Он, говорили, проходил свидетелем по «делу Параджанова».

— Валентин Паращук?

— Верно! Он потом в Москве ошивался...

— Многие до сих пор считают его «подсадной уткой» в квартире Сергея Иосифовича

— Мне то же самое рассказывали. Полагаю, это сплетни. Власть умела шельмовать людей. А сюрреалистическая ситуация, в результате которой случились наши съемки, возникла в 77-м. Министр внутренних дел СССР Щелоков решил провести Всесоюзное совещание, посвященное тому, как перековываются заключенные при содействии школ рабочей молодежи и профтехучилищ. Понятно, без кино в пропаганде передового опыта обойтись нельзя. На оперативке начальников политотделов исправительно-трудовых лагерей всплыло: у Бойченко (имя не вспомню) в Ворошиловградской области сидит какой-то кинорежиссер. И этому самому Бойченко, словно ныне продюсеру, поручили готовить фильм о показательной школе. КГБ, курировавший лагерь, не допустил бы подобное — зона УЛ 314/15 и уголовная, и специальная. Там всегда «держали» одного-двух политических. До Параджанова в Перевальске сидел, в частности, Владимир Буковский.

В период подготовки сценария начальники ничего страшного не видели в обращении к Сергею Иосифовичу. И Параджанов написал почему-то не литературный, а сразу режиссерский сценарий — с разбивкой на кадры под номерами. Свою лепту внес директор школы. Фамилию тоже не помню...

— Андросов Юрий Филиппович.

— Его вставки о роли партии и правительства страшно выпирали из совершеннейшего параджановского сюрреализма. Например, у Параджанова «экзаменационные билеты взлетают, как голуби, и летят через окна, несутся над страной...» Рядом, в колонке справа, в дикторский текст вписана фраза: «Росла успеваемость и сознательность учащихся».

— У Параджанова появился соавтор?

— Сергей Иосифович сказал Андросову: «За сценарий платят». Директор понял, что зэк ничего не получит, а он заработает. Главным исполнителем затеи стал капитан Виктор Иванович Бескорсый, заместитель замполита УЛ 314/15.

— Кто утверждал сценарий?

— Бойченко. Он, видимо, приказал Бескорсому: «Киностудии Украины обязаны сделать эту картину! Дуй в Киев!»

— Сколько страниц было в сценарии?

— Десять. Заявка на поэтическое кино, близкое по стилю, по духу параджановским картинам. Я его текст рассматривал, как реликвию. А решая свои задачи, стремился снять фильм про зону. И про школу, которая числилась на бумаге. Но я старался использовать шанс: кто мог запросто снимать там?

Из письма Сергея Параджанова

Вероятно, три года тому Шукшин не имел этой возможности и миссии посетить проклятую Богом и людьми землю «Огороженный простор»...

— У вас сценарий не сохранился?

— Нет. Я раз шесть, сменяя место жительства, переезжал.

— Итак, Бескорсый в Киеве...

— Представьте: приходит на местные студии капитан МВД, передает привет от Параджанова и говорит, что надо снимать кино в зоне у Сергея Иосифовича. Понимаете, как шарахались люди. И капитан думает не о деньгах, которые ему заплатят за сценарий, а он поделится с директором. Бескорсый понимает — к совещанию фильм сделать не успеют. Тогда он идет к Иванову.

— Председателю Госкино Украины?

— Нет. В 77-м уже года два, как Святослав Павлович Иванов за дружбу с Сергеем Иосифовичем, за другие проявления либерализма покинул Госкомитет и стал деканом кинофакультета Киевского института театрального искусства.

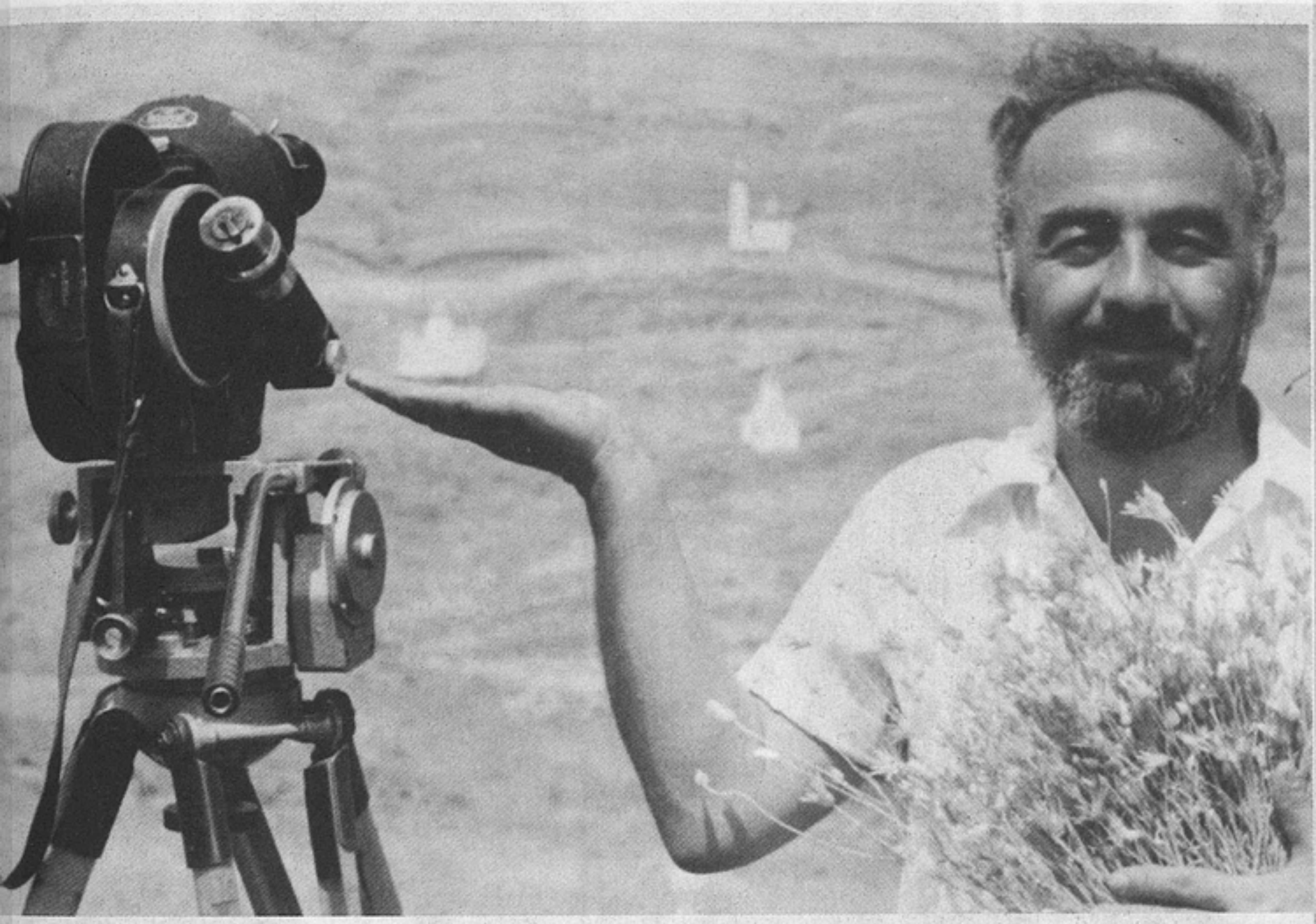
Когда пришел Бескорсый, Иванов вызвал меня, третьекурсника, хотя понимал, что вновь рискует. Но, видно, очень хотел помочь Сергею Иосифовичу.

— *Почему его выбор пал на вас?*

— К своим тридцати годам я окончил Днепропетровский горный институт, отслужил в армии, стал членом КПСС. Плюс опыт — я руководил любительской киностудией «Юность», был лауреатом международных и Всесоюзных фестивалей. Уже умел стряпать документальные картины. Кроме того, поддерживал очень хорошие отношения с Ивановым. Вероятно, поэтому он поначалу про Параджанова ничего мне не сказал. Просто: «Фима, надо, чтобы ты взялся и снял!»

— *Как происходила подготовка к съемкам?*

— Иванов оформил их через кафедру как «дополнительную курсовую работу студента Гальперина». Для важности добавили: «По просьбе МВД Украины». Дали пленку, аппаратуру. И я отправился на «ознакомление с



Сергей Параджанов

объектом». Накануне отъезда Святослав Павлович рассказал наконец, кто в зоне сидит, передал коробочку с лекарствами для Сергея Иосифовича, указав, кому и от кого — с обратным адресом. Два наивных человека. Иванов оформил по сути несанкционированную передачу зэку. А я ее забрал. И с «дипломатом» отбыл поездом в зону.

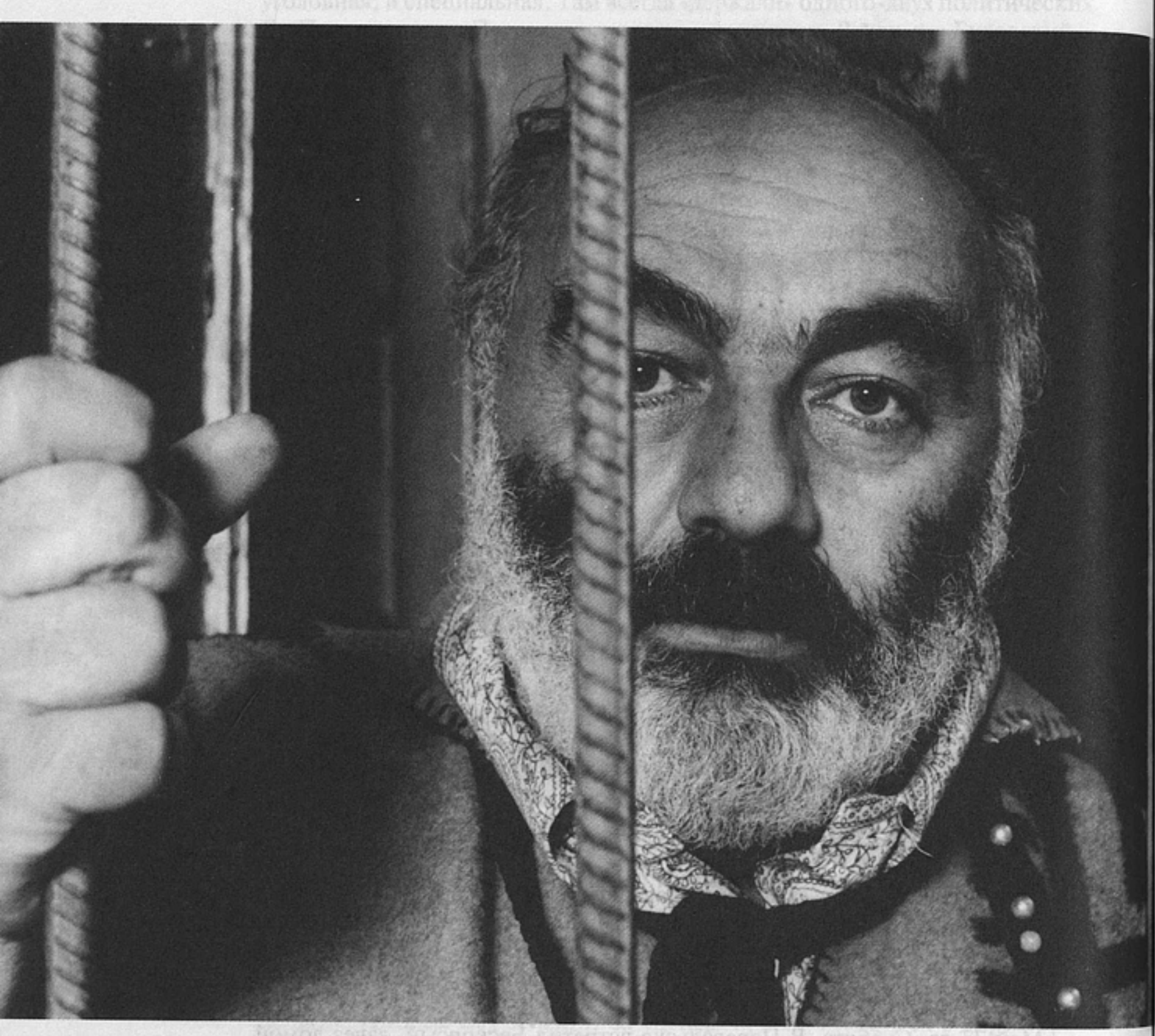
Май 77-го. Суббота. В Перевальске встретил Бескорсый, завез домой. Потом подъехали к Андросову, с которым удалось уединиться. Понимая, что он находится с Сергеем Иосифовичем в неформальных отношениях, я достал посылку: «Просили передать Параджанову». «Обязательно передам». Он переложил лекарства к себе, а коробочку вернул. И я ее, пустую, бросил в «дипломат». Ранним утром меня повезли в зону (30—40 километров от Перевальска), Бескорсый не отходил ни на шаг.

УЛ 314/15. Входишь в неприглядную дверь, над которой вышки для караула. За ней коридорчик, решетки... В дверях старые, плохо отрегулированные электрозамки. Очередная решетка — впереди окошко. За ним чело-

век среднеазиатского происхождения. В ящичек просовываешь паспорт, он его забирает... Потом смотрит на тебя — пропускает в зону.

Капитан устроил экскурсию по зоне. Познакомил с парнем: «Лёня, киномеханик». Потом выяснилось — Леонид Новосельский, местный «король». Как понимаю, симпатизируя Сергею Иосифовичу, он и прикрывал его, и «стучал» на него. Меня заводят в школу... Тут я спрашиваю капитана: «Можно встретиться с автором сценария?» Бескорсый мнется: «Хорошо. Но давай завтра?» В воскресенье Сергей Иосифович будет на промзоне, где дежурит в качестве младшего пожарного. В выходной никто не помешает разговаривать.

Заночевал у капитана. Рано утром подъехали к проходной промзоны — завода, выпускавшего мостовые краны на экспорт. Капитан, выдав про-



пуск, высадил меня. Что удивило: до того меня ни на секунду не оставлял. А тут, дескать, занят — не сможет сопровождать. А у самого глаза бегают...

Звоню. Жужжание электрозамка. Узкий коридор. Вхожу в двухметровую клетку. В щелочку просовываю паспорт и пропуск. Дежурный долго смотрит на меня. По движению его руки понял: нажата кнопка. Тут же в тамбуре появился человек в штатском. До клетки делает вид, что меня не видит. А в ней набрасывается: «К стенке! Документы!» «Они там!»

Я испугался — без паспорта, в клетке. «Карманы!» Тщательно обыскивает. «Твой «дипломат»? Открывай!» Показываю листки с пометками для

фильма, зубную щетку, электробритву. Очень заинтересовал пиркофен. «Наркота?» Объясняю, что это таблетки от головной боли. Тут понимаю, как вовремя выбросил коробочку от Иванова, где было все, чтобы «сшить дело». Видно, рассчитывали, что я привез Сергею Иосифовичу письма, что-то еще.

«Чем занимаешься?» Я перевел дыхание: «Будете рассказывать, что не знаете, кто я, как и почему тут оказался. Я — режиссер фильма, который снимается по указанию Щелокова. Иду к автору сценария. К младшему пожарному Параджанову». «Сейчас вызовем сопровождающего», — отступил человек в штатском.

Пришел прапорщик. Идем в каморку, где в темно-синей спецовке сидел Сергей Иосифович. Садимся, разговариваем. В присутствии прапорщика. Параджанов достал из кармана книжечку: «Здесь минимум двенадцать «Оскаров»! Сюда записываю сюжеты, которые рассказывают зэки. Если из каждого сделать фильм, будут «Оскары».

— Что Параджанов делал в каморке?

— Его обязанностью было — время от времени обходить территорию и сидеть в каморке: вдруг что-то случится.

— Как отреагировал Параджанов на человека с «того света»?

— Сергей Иосифович от Андросова или Бескорсого знал о моем визите. Как я понял, лекарства он получил. Наш разговор шел не о фильме, а об истории Украины. До ареста Параджанов снял пробы для картины «Фрески» — он еще жил, видимо, этим. Но к дискуссии я тогда оказался не готов.

— Сколько вы общались?

— Часа два. Сергей Иосифович попутно из ниточек что-то выкладывал, вязал. В конце спросил: «Что подарить?» И передал открыточку, присланную Лилей Брик и Катаняном (она у меня сохранилась). На ней Параджанов расписался, а на «хвостике» автографа дорисовал колючую проволоку. Но я все на будущий фильм сворачивал. Потом понял: ценных советов не даст. Хотя осторожно объяснил: с удовольствием бы ассистировал, но снимать ему не дадут. Мне ответили (Бескорсый со слов Бойченко): «Об этом не может быть и речи. Вы что, сумасшедший?» Я попрощался с Сергеем Иосифовичем с надеждой на встречу во время съемок.

В Киеве сразу понял — мой телефон на прослушке. В таком состоянии он оставался восемь-девять месяцев. Поэтому я не позвонил, а пришел к Иванову. Выслушав, Святослав Павлович попросил: «Если откажешься от съемок, у Сергея Иосифовича могут возникнуть неприятности. Скажут, он отговорил. Езжай и будь осторожен!» Я выбрал Женю Павлова и Володю Тимченко, боевых студентов операторского факультета. С ними я готовил свои курсовые работы. (Ныне Павлов в Харькове занимается фотографией. Тимченко приписан к Студии Довженко, но работы у него нет.) А звукооператором стал Гена Спицын. Камеру и звукозаписывающую технику взяли напрокат на Студии Довженко. Когда мы их забирали, заведующий цехом тихо сказал: «Камеры будут хорошо работать — вы ведь будете снимать Параджанова».

— Кто-то на студии подходил, передавал привет?

— Что вы?! Шарахались, как от чумных!

Из письма Сергея Параджанова

...Вероятно, ни у съемочной группы, ни у меня не хватит мудрости и такта все же понять: кто заказчик? Ответ один — полковник Бойченко?! Я смотрел со стороны, как работала группа...

— Когда и как начались съемки?

— В первый же день (июнь 77-го) нас вызвал Бойченко: «Органы требуют, чтобы ваша группа не имела контактов с Параджановым. Иначе его из зоны отправят по этапу».

Как рассказывали зэки, самое страшное — пересылка. Где все размыто, беспредел. А в зоне четко знаешь, кто есть кто.

Мы снимали, не жалея пленки. Но угроза этапа над Сергеем Иосифовичем все равно нависла. На пятый день ко мне подходит приметный зэк. Со скворцом, говорящим и наглым, каким положено быть зэку на зоне. Играю с птицей, а зэк шепчет: «Параджанов просил помочь — его отправляют». «Как он догадался?» — «Его дело вынули из медсанчасти».

Закончив съемку, вернулись в Коммунарск, в гостиницу. Говорю Бескорсому: «Мы выполняем уговор — к Сергею Иосифовичу не подходим. Бойченко обещал, что Параджанова не будут трогать». «Понимаешь, уполномоченный КГБ...» — «Не понимаю. Примите меры, капитан». — «Буду разговаривать с Бойченко в конце недели». — «Как? Сергея Иосифовича могут отправить и завтра».

По утрам Бескорсый приезжал за нами. А мы забастовку устроили — не встаем с кроватей: «Я должен услышать от Бойченко, что все в порядке. И получить подтверждение от Параджанова».

Бескорсый ушел. В номер звонит Бойченко: «Ефим! Не волнуйся! Все в порядке. Это накладка. Я уже все согласовал. Параджанов остается. Выезжайте на съемку».

Из письма Сергея Параджанова

...И снимать скрытой камерой, которая мне сегодня кажется «предательницей». По крайней мере, в моей среде. Это то же, что подслушать или украсть...

В тот день мы должны были снимать в селе под Ворошиловградом. Вспомнил: надо уточнить текст к песне с исполнителем. И на часок заскочить в зону. Прошел в проходную. Ребята остались в автобусе. В фильме зэковские песни написал и спел Витя (фамилию не помню — в титрах она указана), сидевший за кражу музыкальных инструментов из Ялтинской консерватории. Во дворе мы разговаривали о записи музыки. Подошел «король» зоны Новосельский. Улучив момент, шепотом спрашиваю его: «Что слышно об отправке Параджанова на этап?» «Сейчас узнаю». Он кому-то что-то сказал. Мы продолжили беседу. Кто-то возвратился, что-то ему пошептал. Леня сообщает: «Все нормально — карточку вернули в медсанбат». Мы поехали на съемку.

Из новелл Сергея Параджанова

«Мы тут с Параджановым беседовали, — один из них мне рассказывает. — Я спрашиваю: «Эти ребята — съемщики, а к тебе не подходят? Они знают, кто ты есть?» На что Параджанов ответил: «Вы Ленина знаете?» «Да». — «Так они и меня знают».

Мы, действительно, не выходили на контакт с Сергеем Иосифовичем. Например, снимали концерт. В углу зала видим — Сергей Иосифович сидит в окружении зэков. Только переглянулись.

— *Оператор не имел права брать тот план?*

— Упаси Бог! Тимченко предложил: «Давай в ту сторону панораму сделаю?» «Володя, не понимаешь, кто вокруг стоит?»

Потом, когда Сергей Иосифович, наверное, год находился на свободе, мне донесли его фразу: «Ребята херовые! Хоть бы раз пачку чая передали!» Когда мы заканчивали съемку, пришел расстроенный Бескорсый. Оказывается, к зоне подъехали два грузина — друзья Параджанова — и начали скандал после отказа в свидании с ним. Весть об их приезде дошла до Параджанова. Разволновавшись, он громко понес советскую власть и КПСС.

— *После чего состоялась, как он выразился, самая короткая в мире голодовка — восемнадцать часов...*

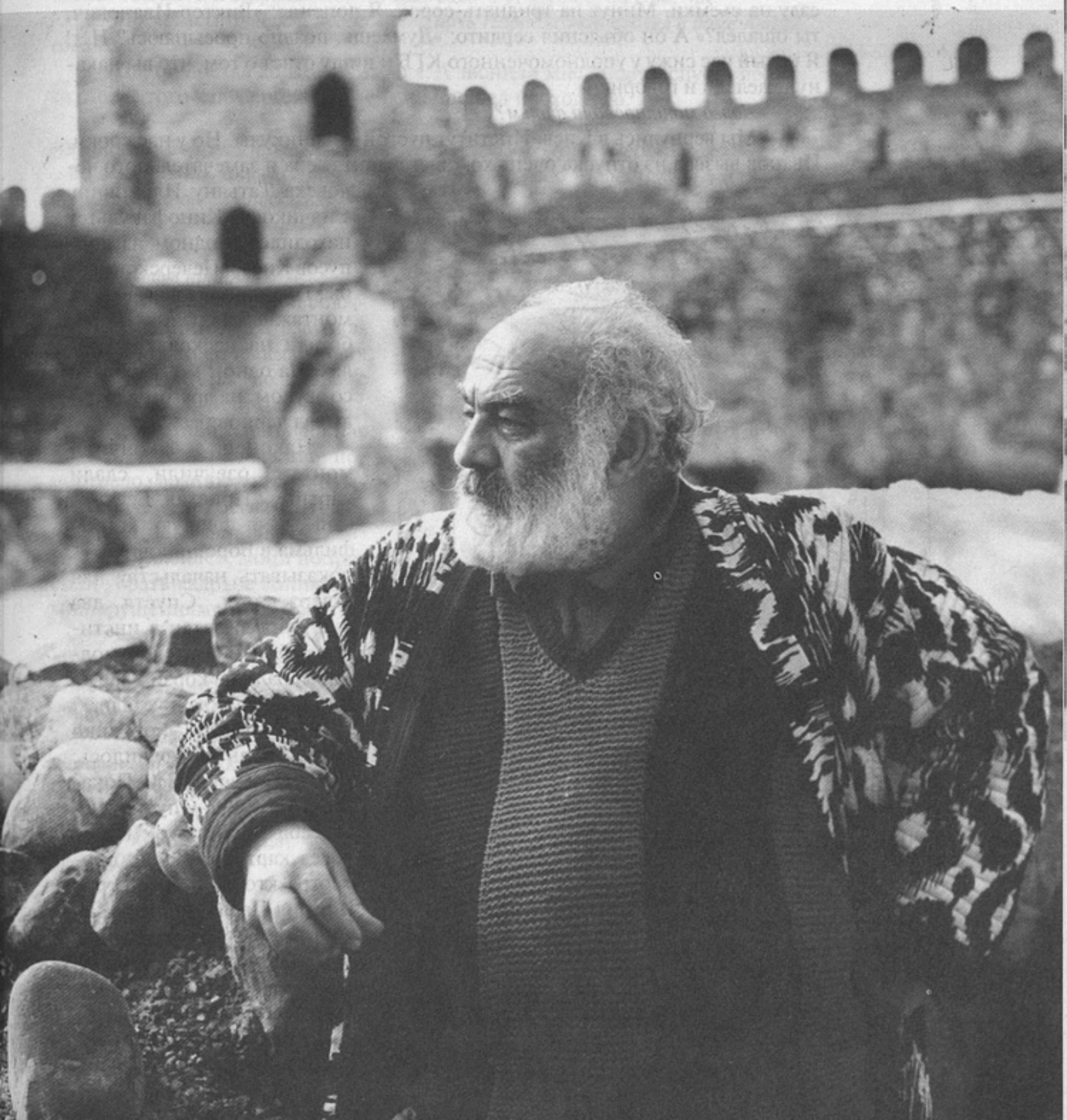
— О ней не знаю, но его посадили в штрафной изолятор — ШИЗО. О нем в нашем кино целый эпизод. ШИЗО сильно от зоны не отличается: еда хуже, чем в общей. Так что голодать невольно хочется. А у Параджанова

опаснее другое — диабет. Если бы все пошло по закону, а не по блату (Арагон и Брежнев), возникли бы плохие последствия. За хорошее поведение могли скостить треть срока, а попадание в ШИЗО лишало этого права. Плюс каждое посещение изолятора добавляло срок отсидки. То есть Сергею Иосифовичу могли накинуть пару лет.

Поэтому прошу расстроенного Бескорсого: «Выручай!» «Завтра уезжает замполит — в его отсутствие смогу это сделать». Как только тот покинул зону, Параджанова выдернули из изолятора. Но отметка о посещении ШИЗО появилась в деле.

Из письма Сергея Параджанова

...Все было очень тактично и даже мудро... без лишней суеты и шума. Мне кажется (вероятно, я пишу с точки зрения моей интуиции, наверное, давно уже утратившей свою глубину и талант!), ребята, съемочная группа воспользовались доверием и правом находиться на территории лагеря (а это страш-



но). Увлеклись в основном не «организованным кадром», а снимали все то, что и является «нарушением режима».

— Сколько дней продолжались съемки?

— Дней десять-двенадцать. Привет от Параджанова я получил еще раз. Искали место записи песни. В клубе, в школе шумно. И я договорился. В одной из комнат штаба мы посадили Витю и начали работу. Вдруг за стеной начали стучать, разговаривать. И я в запале, как режиссер, забыв, где нахожусь, влетаю в соседний кабинет: «В чем дело?! Почему шум?» Повисает тишина. Вокруг контролеры и надзиратели, передо мной — майор, замначальника зоны по режиму. Я знал, что страшнее его нет — затаптывает сапогами. Честно говоря, испугался и стал объяснять, что записываю музыку. «Ладно, — расслабился майор. — Будем тише. А кино получится?» «Каждый режиссер считает, что получится». — «Ага. У нас один такой, наверное, тоже считал...» Все засмеялись.

Бескорсый, фактически директор группы, каждое утро опаздывал к выезду на съемки. Минут на тридцать-сорок. Я попенял: «Виктор Иванович, ты ошалел?» А он объяснил сердито: «Думаешь, поздно просыпаюсь? Нет! Я целый час сижу у уполномоченного КГБ и пишу отчет о том, что вы накануне делали и говорили».

— Долго монтировали фильм?

— Мы вернулись в Киев. Институт пустой — каникулы. Но у нас сроки. Иванов вызвал из отпуска очень хорошего монтажера и замечательного человека Татьяну Ильиничну Сивчикову. Кинофакультет находился в одном из корпусов Киево-Печерской лавры. Пленка валялась во всех монтажных корзинах — работали на нескольких столах. На одном монтировали со звуком, на другом я складывал черновик.

Рисунок Сергея Параджанова

Наконец закончили монтаж, озвучили, сдали картину. Приехал Бескорсый, взял первую копию фильма в Ворошиловград — показывать начальству для утверждения. Спустя два дня меня вызвали в институт: ребята в штатском молча выбрали из корзин все до единого кадрика и уехали.

Оказывается, Бойченко кино очень понравилось: «Капитан Бескорсый! Покажи его в зоне — пусть зэки на себя посмотрят!» И тот повез картину. После просмотра кто-то из офицеров спросил Параджанова: «Как кино?» «Я готов его купить за миллион рублей». — «Зачем?» — «Продам за границу за миллион долларов». Поэтому гэбэшники сразу приехали и вытащили всё. Они

с большим опозданием поняли: эксперимент — запустить в зону вольных с кинокамерой и не контролировать ситуацию — выйдет им боком, если пленка окажется за бугром.

Спустя два-три месяца я по-прежнему был на «прослушке». Под Новый 1978 год звонит Бескорсый. Обменялись поздравлениями. А он продолжает: «Ваш друг только что прошел проходную». О просьбе Арагона к Брежневу я не знал, а, по моим расчетам, трубить бедному Параджанову свой срок предстояло еще лет пять. «Какой «друг»?» «Когда он собирался выходить, — весело рассказывает капитан, — его спросили, куда ему брать билет. Он попросился в Иран». — «Кончай выпендриваться!» — «Ладно, в Тбилиси».

Тогда понял: речь идет о Сергее Иосифовиче. Понятно, обрадовался. Но тут же сообразил. Капитан позвонил не просто так. Я ведь на «прослушке». Кому-то должен сообщить радостную весть. Однако не поленился — оделся и пошел к Иванову. Снег, вечер, холод собачий. «Что такое?» «Святослав Павлович! Параджанов на свободе!» Тут и узнал об Арагоне.

— *По моим сведениям, новогоднюю ночь Параджанов провел в доме Андросова.*

— Да, он доехал до Коммунарска. А звонили мне, видно, спустя полчаса, после того как Сергей Иосифович прошел проходную.

Из письма Сергея Параджанова, 9 декабря 1977 года, Перевальск

...В зоне снят фильм «Завтра» — лента явно талантливая, (но) неорганизованная и неосмысленная...

— *Как фильм приняли?*

— Показали на Всесоюзном совещании МВД и в Академии педагогических наук СССР. Кураторы во главе с Бойченко получили грамоту.

Я подготовил ленту на час показа. Когда начальство посмотрело, возник вопрос: нужно короче — по регламенту совещания надо оставить 40 минут. Я согласился, а они попросили убрать кадры с вопиющими нарушениями режима.

Из письма Сергея Парадданова

...Главное, что эффектный фильм для элиты можно создать. А когда будет лента антирежимная, не соответствующая циркуляру? Это страшно. Нужен шампур — тот, что все время ищут в кино, а находят только шашлычника...

Мы смонтировали два варианта. В зоне Параджанов видел часовой вариант. В киевском Доме кино проходил осенний фестиваль творческих вузов СССР «Молодость-77». В связи с чем мне удалось под офици-

Рисунок Сергея Параджанова

альное письмо института (сделал Иванов) выдернуть фильм из МВД. Так осенью его в первый и последний раз увидела обыкновенная публика. Среди них — Иванов с Шевченко.

— *Остальные зрители знали, что речь идет о зоне, где сидел Параджанов?*

— Наверное. Слух-то шел. Зал был переполнен. Чтобы разрешили показать, я приклеил вступительный титр: «100-летию Феликса Эдмундовича Дзержинского посвящается».

— *Что осталось на память о картине?*

— Каждая зона выпускала нелегальные поделки. УЛ 314/15 славилась выкидными ножами. Мне и операторам подарили по одному такому.

Из письма Сергея Параджанова

...А в принципе, сказано слово о школе языком искусства и композиции. Много лишнего и безвкусного, но в принципе есть «кино». Слава Иванову — он еще рулевой. Будто бы робкий Фима Гальперин мастерски понял среду и точно подметил потенцию. И вообще, смешно говорить о «кино», тем более если ты 4 года труп, а впереди еще старость и импотенция...

— *Как аукнулось ваше мало кому известное соучастие в судьбе Сергея Иосифовича?*

— В качестве дипломной работы я снял в 79-м короткометражку «Старик» по своему сценарию. С ярлыком «антисоветское кино» положили на полку на десять лет. Вынесли вердикт: работы на Украине не будет. Вынужден был уехать. Снял в объединении «Экран» Центрального телевидения (на базе Свердловской киностудии) в 1980—1981 годы музыкальную комедию «Вот такие чудеса». Потом прибился к «Ералашу», сделал много сюжетов. В 87-м на Киностудии имени Горького снял детский фильм «Дом с привидениями» по сценарию Семена Лунгина. За что получил Гран-при на фестивале в Аргентине. Затем была игровая картина «Бля» (сценарий мой и моего друга Семена Винокура, ныне живущего и работающего в Израиле). Фильм шел в прокате под названием «Санитарная зона» — это комедия не о женщинах легкого поведения, как может показаться, а о советской власти «легкого поведения».

— *Когда вы переехали в США?*

— В 92-м. Закончил картину, сказав стране: «Бля». В московском Доме кино состоялась шумная премьера в 91-м.

Живу в Нью-Йорке, работаю на русском телеканале. Подолгу бываю в Израиле, где снимаю документальные фильмы. Пишу для американских и израильских русскоязычных газет.

— *Жизнь Параджанова в зоне должна была воплотиться в четырех задуманных им картинах. «Ничего не смогу снять, прежде чем не сниму обо всем, что пережил в зоне», — сказал он вскоре после освобождения. Но получился один фильм — «Лебединое озеро. Зона», — снятый Ильенко по сценарию, надиктованному Параджановым. Что в нем сломалось, если мастер пятнадцать лет не хотел да и не мог работать?*

— В зоне он меня спросил: «Кто у вас мастер курса?» «Аркадий Аронович Народицкий». — «Да, знаю. Он пришел на Студию имени Довженко молодым, горячим режиссером. Все мечтал сделать картину о Джордано Бруно. А спустя десять лет снимал ее усталым стариком».

Я тогда не понял Сергея Иосифовича. Даже обиделся за своего мастера. Потом все встало на свои места: Параджанов примеривал его драму на себя. Когда долго вынашиваешь замысел, а тебе не дают его реализовать, выгораешь. Особенно когда речь идет о режиссере. Наша профессия требует очень мощного энергетического заряда.

— *Многие считают, что первый же год тюрьмы Параджанова сломал...*

— Насколько мне известно, он пытался покончить жизнь самоубийством в лагере под Стрижевкой.

— *Когда общались, глаза Параджанова не казались потухшими?*

— У Сергея Иосифовича были очень живые, но больные глаза. Знаете, какую фразу он обронил? «За что меня посадили? Эту болезнь лечить надо! А меня посадили». Вот ответ на разговоры о «голубизне» Параджанова.

— *Между «Цветом граната» и «Легендой о Сурамской крепости» прошло пятнадцать лет. Эти годы имел в виду Параджанов, когда говорил: «Три пятилетки просидел в ГУЛАГе»?*

— За решеткой он провел около четырех лет, а там год жизни идет за три. Так что подсчитано верно.

— *Ваше отношение к легендарной цифре — 800 коллажей и рисунков, сделанных Сергеем Иосифовичем в лагерях?*

— Все зависит от того, что называть коллажем или рисунком. В каморке, когда разговаривали, он связывал узелки. И закончил эту штучку за двадцать минут. Яркая получилась вещица.

— *Один из моих собеседников заметил: «Замолчав в тюрьме, Параджанов стал другим». Заметна ли эта трансформация в его коллажах?*

— Он там к Богу повернулся. Для меня эти работы — особенно крышечки из-под кефира — ощущение Его.

— *Не считаете ли, что находились люди, делавшие из Параджанова диссидента? Да и он нередко старался походить на диссидента?*

— Параджанов не был им. Потому что с властью не боролся. Он жил,

сделав выбор — быть свободным. Но не обязательно об этом болтать, бравировать.

— Но не о диссиденте Параджанове ли идет речь, если за границей после его ареста были созданы комитеты борьбы за его освобождение? В конце концов помог муж Эльзы Триоле (сестры Лили Брик) поэт Луи Арагон, член руководства Коммунистической партии Франции, награжденный советским орденом «Дружба народов». Лауреат Ленинской премии, он, говорят, поставил Брежневу ультиматум: или освободите Параджанова, или публично отказываюсь от ордена и визита в Москву. Боясь скандала, генсек ЦК КПСС уступил — режиссера освободили. Неужели Брежнев не знал о режиссере Параджанове и его аресте? Почему всемогущий член Политбюро ЦК КПСС, первый секретарь ЦК КП Украины Щербицкий не сопротивлялся досрочному освобождению Параджанова?

— Про заграницу понятно — любой прецедент был важен для борьбы с «империей зла». А то, что Щербицкий не мог перечить воле Брежнева... К Леониду Ильичу обратился коммунист Арагон. Чужой. Иностранец. А коммунист Щербицкий свой.

— Параджанов был патологически нелюбим властями, или он эту «нелюбовь» умышленно провоцировал?

— Он излишне эпатировал публику. Ради красного словца... Не стоило дразнить гусей. Можно ведь молча не изменять себе и заниматься своим делом. Губерман пишет: «Я был бы неплохим шутом, да нету королей». Люди власти не понимают, что шутишь. Они расценивают подобное поведение, как преступление.

— Почему после киевского ареста Параджанова возник широкий круг людей, боявшихся даже произнести вслух его имя?

— Вы на Украине не жили?

— Нет. Я — тбилисский армянин.

— (*Усмехается.*) Вы жили в свободном мире. Украина — глухое, страшное место. И при царях, и при советской власти Украину глубоко пропалывали. Называлось это — борьба с национализмом. Поэтому там ничего не могло расти.

— Дело Параджанова сочинили в Киеве, или сценарий писался в Москве?

— В Киеве. Почему? Судя по тупости проведения мероприятия. Москвичи его бы в психушку посадили. И там закололи бы психотропными препаратами. Тогда бы следов не осталось. А как Параджанова посадили в киевскую тюрьму, сразу ореол мученичества появился. Усугубили.

— Сергея Иосифовича обвинили по пяти статьям УК УССР, которые он якобы нарушил, в частности, «национализм», «спекуляция антиквариатом», «насилие над членами КПСС»...

— Это бред, сюр и соответствующий уровень Украины. Чего не могло быть в Москве. Более того, когда кассации по делу Параджанова подавались в Москву, дальше Киева они не шли. В основе дела Параджанова, уверен, лежит чье-то личное: что-то где-то по поводу какого-нибудь функционера не то сказал. А Щербицкий скомандовал: «Посадить!»

— Например, Роман Балаян полагает: арест Параджанова — совместная акция отдела культуры ЦК КПУ и республиканского КГБ. Оказывается, Параджанов постоянно поносил какого-то сотрудника ЦК в сфере культуры. Насколько понимаю, речь идет о Безклубенко, которого Параджанов называл Киноклубенко...

— Верно. Версия Балаяна реальна. Иванова с работы сняли по докладу Безклубенко. Он оставил черный след и в жизни многих хороших людей, и в культурной жизни Украины. Кстати, мной он тоже занимался — дал команду не впускать в кино. Когда снимал «Бля», я дал руководителю городской мафии (его играл Б.Брондуков), маскирующемуся под грузчика на вокзале, фамилию Безклубенко.

— Команда Горбачева подарила Параджанову за полгода аж четыре поездки — в Нидерланды, Германию, Италию, Португалию.

— В тот период Сергей Иосифович был безопасен. Что бы он рассказал? За границей находился тот же Буковский, который мог поведать намного больше. Власти поступили очень аккуратно — посадили Параджанова за гомосексуализм. Дескать, в СССР это преследуется законом. То есть никакой политики. А дальше он, творческий человек, пусть ездит, говорит что хочет. Может, этого не понимала команда Щербицкого. В Москве то, что Параджанов неопасен, слава Богу, понимали.

— *Словом, Параджанов противопоставил себя системе, и она ему отомстила?*

— Он был свободный человек. Если бы не шутовство, не эпатаж, он мог бы сотворить гораздо больше. Ведь его творческий поиск шел в направлении, которое не затрагивало устои системы. Его интересовали формалистические иносказания. За это и упекли за решетку.

— *Как спустя более чем четверть века после съемок фильма вспоминается тот отрезок вашей жизни? Вы, по сути, спасли Параджанова...*

— Ну не надо так! Вы говорите о том, что его могли бы отправить по этапу, где устроили бы провокацию, да не отправили? Но республиканский КГБ «пас» его так, что любую провокацию могли устроить в той же зоне.

— *Вы давали интервью на подобную тему?*

— Никогда.

— *Фильм «Завтра» сохранился?*

— Обратитесь в МВД Украины, попросите, чтобы нашли и показали часовой вариант. Коробки с лентой еще в 1980 году находились в республиканском архиве ГУИН.

Вместо послесловия

Телесериал Ефима Гальперина, посвященный Игорю Губерману, заканчивается цитатой одного из его гариков: «Как страшно, что все это было, и хорошо, что это было». Эта мудрая и красивая фраза, мне кажется, могла бы стать своеобразным эпиграфом к другой, малоизвестной жизни Сергея Параджанова, названной им «Тремя пятилетками ГУЛАГа».

Фотографии Сергея Параджанова предоставлены «Параджановским фойе» (МХАТ им. Чехова)

Ч Т Е Н И Е

Мэрилин Монро

НОРМАН МЕЙЛЕР

Мэрилин. Биография

Глава VII. Иудейская принцесса

И тут, разумеется, пресса точно с цепи срывается. Да и кому под силу сдержать ее стремительный напор? Газеты из номера в номер соревнуются друг с другом, публикуя предположительную дату бракосочетания, и даже лаконичное миллеровское «Без комментариев», когда он возвращается из Рено, разрастается до размеров аршинного заголовка. Репортеры резвятся напропалую, на полсотни ладов обыгрывая одну и ту же неистощимую тему — о том, что будет, когда величайший ум Америки сольется воедино с ее прекраснейшей плотью. Едва станет известно, что Мэрилин решила перейти в реформированный иудаизм — веру своего нареченного, — как «Нью-Йорк пост» (читательскую аудиторию которой по большей части составляют населяющие предместья либералы: члены профсоюзов, выходцы из среднего класса и, поскольку других газет такой ориентации попросту нет, приверженцы левых убеждений) пускается в пространное обсуждение малейших деталей предстоящей свадьбы, увенчивая его беседой с матерью Артура Миллера. «Она раскрыла мне всю свою душу», — откровенничает миссис Миллер, подробно рассказывая интервьюеру о том, как Мэрилин учится готовить фаршированную рыбу, борщ, куриный бульон с мацой, рубленую печенку, цимес, картофельную запеканку.

И вот возникает непредвиденное препятствие: оно исходит из палаты представителей, точнее — ее подкомитета по расследованию антиамериканской деятельности. Руководство последнего (втайне надеясь, что широкая общественность вспомнит, что подкомитет еще существует) вызывает Миллера в качестве свидетеля: ему надлежит дать показания о том, по какой причине в 1954 году ему было отказано в выдаче загранпаспорта. Дело давнее и всплывшее на поверхность лишь потому, что Миллер, вознамерившийся было выехать в Англию для участия в съемках «Принца и хористки», без особой огласки вновь обратился с запросом в госдепартамент; тот же, со своей стороны, в очередной раз повел себя так, будто намерен по-прежнему игнорировать просьбу драматурга — ссылаясь на порядком навязшую в зубах к 1956 году директиву об отказе в документах на выезд «лицам, поддерживающим коммунистические движения». Между тем с момента, когда у всех на устах было имя сенатора Маккарти, прошло уже четыре года, и грядущее бракосочетание Миллера и Мэрилин — самый актуальный информационный повод в США, не считая испытаний новоявленной водородной бомбы. Ни для кого в Вашингтоне не секрет, что, угрожая привлечь писателя к суду за неуважение к Конгрессу, коль скоро тот откажется предстать пе-

---

Продолжение. Начало см.: 2003, № 11—12, 2004, № 1, 3.

ред палатой, выпавший из фокуса средств массовой информации подкомитет по расследованию антиамериканской деятельности намерен вновь привлечь к себе внимание широкой общественности. Гласность — его сокровенный талисман, разменная монета его существования; и можно понять, почему члены подкомитета в душе испытывают рабское благоговение перед Мэрилин. Будущим мужу и жене предлагают тайное соглашение: стоит мисс Монро соблаговолить сфотографироваться в обществе председателя подкомитета Уолтера, и проблемы Миллера, скорее всего, найдут благоприятное разрешение. Тот отказывается. Его адвокаты даже советуют об этом не распространяться. В самом деле, кому взбредет в голову уверовать в реальность такого фарса?

Тем временем о перспективе слушаний трубят заголовки массовых изданий. Ведь Мэрилин — любимица всех и каждого: от газет демократической партии до «Дейли уоркер»! Она с жаром заверяет репортеров, что ее нареченный выйдет из схватки победителем. Сохранились кадры кинохроники: вот она, прекрасная как никогда раньше, дает интервью на лужайке перед вашингтонским особняком. Видно, что она влюблена. Влюблена по уши, ибо отвечает на вопросы медленно, с усилием подыскивая слова, словно выходит из эмоционального транса. Мэрилин выглядит смущенной: похоже, всеми помыслами она все еще с любимым человеком, а назойливые вопросы скользят по кромке ее сознания. Не исключено, конечно, что она находится под действием транквилизаторов. Пытаясь проникнуть в тайну ее существования, мы вынуждены всякий раз проживать как бы две жизни одновременно.

Не стоит забывать, что все это происходит еще в те годы, когда кинозвезда может подвергнуться публичному остракизму за открыто проявленную симпатию к чему бы то ни было левому; потому даже носящийся в воздухе намек на то, что участь Мэрилин неким фатальным образом увязана с участью Миллера, придает ей облик героини. Монро постепенно завладевает умами американских интеллектуалов; преодолевая инерцию, они начинают думать о том, что хотя бы потенциально она не столько кумир национального экрана, сколько новая (и масштабная!) фигура американского бытия. Нельзя, впрочем, утверждать, что к моменту кончины Монро такая убежденность войдет в их сознание как нечто неоспоримое. Однако этой неожиданно сложившейся конфигурации (смотрите, мол: объятая новой волной маккартистской истерии Америка подвергает репрессиям своего выдающегося литератора и самую привлекательную кинозвезду) удается не на шутку всколыхнуть интеллектуальное сознание Европы, и Госдеп вынужден пойти на попятный, а председатель подкомитета Уолтер — умерить свои амбиции. Миллеру выдают загранпаспорт. Они могут пожениться и отправиться в Англию на съемки фильма Лоренса Оливье.

Дальше — больше. Под руководством раввина Роберта Голдберга из Нью-Хейвена Мэрилин, в течение двух часов овладев основами иудаистского вероучения, вступает в лоно новой религии и узнает, что загробной жизни не существует. (Что, как не это, составляет предмет декларированной гордости реформированного иудаизма?) В доме литературного агента Миллера Кей Браун в Катоне жених и невеста обмениваются кольцами, а два дня спустя в Уайт Плейнз состоится необъявленная заранее официальная церемония бракосочетания (ее наспех назначили в пятницу вечером — после сенсационной пресс-конференции, имевшей место в тот же день на ферме Миллера в Коннектикуте). Тогда-то, преследуя вожделенную машину с новобрачными, и погибает в автокатастрофе женщина-репортер «Пари-Матч» Майра Щербатофф, а четыре сотни собравшихся — по подсчетам находившегося при достопамятном событии Мориса Золотова, — сгрудившиеся вокруг Милтона Грина, узнают, что кинорепортерам на все про все отведено двадцать минут, столько же — фоторепортерам и тридцать минут — интервьюерам; такова технология действа, разыгрывающегося в удушающей позднеиюньской жаре на уединенной ферме в Коннектикуте.

«Поцелуй его, Мэрилин», — хором взывают фоторепортеры. — Голубки, один общий снимок, пожалуйста».

Кошмар да и только. Хотя на сделанных в этот день фотографиях она выглядит счастливой. Ведь смерть, истерическое поклонение газетчиков, слушания в Конгрессе и обеты перед алтарем — все это часть того tohu-bohu[1] (говоря на добром старом иврите), каким всегда оказывалась ее жизнь на миру.

И все же до чего красивая пара смотрит на нас со свадебных снимков! Вот степенный Артур Миллер. Вернувшись из Рено, он чуть ли не шокирует своих друзей и знакомых: так часто они с Мэрилин часами сидят обнявшись, подобно фигурам индийской статуи, вплотную прижимаясь друг к другу, плечи к плечам, грудь к груди, не стыдясь того, что их могут увидеть окружающие. Поведение вряд ли достойное подражания, если посмотреть на него глазами циников, однако есть в нем нечто, что как бы заявляет на весь мир: не важно, сколь искушена она (и, напротив, сколь неискушен он) в тонких сексуальных материях, главное, объятые взаимной страстью, они равны перед небом и землей. Они влюблены друг в друга, а это — единственный закон равновесия в термодинамике секса. Прошлое обоих сгинет без следа в очистительном пламени настоящего. Он подарит ей золотое обручальное кольцо с надписью: «М от А. Июнь 1956. Отныне и навеки». Не в ней ли — дышащий страстью ответ на все чувства и ощущения, какие переполняют его сердце?

Задним числом приходят на память слова, которыми обмениваются в день свадьбы Квентин и Мэгги в его драме «После грехопадения»:

«М э г г и. Ты же ведь говорил, что надо с любовью относиться к тому, что в нашей жизни было, правда? И к плохому тоже?..

К в е н т и н. Любимая моя... Не важно, что случилось, важно, чем стал для тебя этот случай. Что бы там с тобой ни было, главное, какой ты стала, и такой я тебя люблю»[2].

Спустя несколько секунд Мэгги скажет: «Люди... эти, там... они над тобой смеяться будут».

«К в е н т и н. Уже не смогут, дорогая, теперь они увидят то, что вижу я...

М э г г и. А что ты видишь? И мне скажи! (*У нее опять вырвалось.*) Потому что ведь... тебе уже раз было из-за меня стыдно, да?

К в е н т и н. Я увидел, как ты страдаешь, Мэгги, и стыд исчез.

М э г г и. Но ведь... было?!

К в е н т и н (*через силу*). Да. Но ты победила, Мэгги... Поверь, любимая, ты для меня, как знамя, как бы гарантия, что люди могут победить».

Эти слова — его боевой клич. Вряд ли можно остаться писателем левых убеждений, не веря в то, что людям, поднимающимся с самого дна, достанет доброй воли встать на ноги, достанет духовных ресурсов, дабы оказаться достойными своей победы; да, она — живое воплощение его заветной веры, ибо она, благословенная его героиня, — оттуда, из самых низов общества. Она — наглядное утверждение того, во что он не перестал верить, утратив былые леворадикальные иллюзии.

Само собой разумеется, Миллер, как и многие драматурги до него, — личность слишком неоднозначная, чтобы ее можно было свести к одному знаменателю. Ведь плюс ко всему он — творец, работающий в жестких условиях реального мира; и его не может не занимать вопрос о деньгах, о том, как они приходят и уходят. Помимо страстных интимных признаний, помимо ритуального сожжения призраков прошлого в пылу нынешних любовных утех есть еще проза повседневности. Он без конца допрашивает Грина, как идут дела в компании «Мэрилин Монро продакшнз», какие в ней реализуются проекты и каковы их перспективы, как осуществляется

---

[1] Хаоса (*ивр.*).

[2] Здесь и далее фрагменты пьесы «После грехопадения» цит. в переводе с английского Алексея Симонова. — *Прим. переводчика.*

финансирование. И так будет продолжаться до тех пор, пока выведенный из себя Грин не заявит: «Да оставайся ты мужем! Предоставь болеть за компанию Мэрилин и мне!» О нет, между Миллером и Грином не возникнет и тени взаимопонимания. Между Миллером и Ли Страсбергом — тоже. Что правда, то правда, последний был посаженым отцом на их свадьбе; но Миллер, хоть и не высказывает этого вслух, склонен скептически смотреть и на опыт Актерской студии, и на методику работы Страсберга с актерами, превращающую их в «закрытых людей», а самый процесс их игры в «тайну, в то время как театр — самый коммуникативный вид искусства из известных людям». Рискнем вообразить, как протекает первая встреча обоих. Она имеет место в квартире Страсберга перед самой свадьбой, и можно представить себе, как волнуется Мэрилин. Но с самого начала все складывается не так, как ожидалось. Мэрилин заводит разговор об уникальной пластинке — Стравинский в исполнении Вуди Хермана, — которую как-то дал ей послушать Ли Страсберг. Артур выражает желание разделить это удовольствие, и Страсберг ставит ее. Изумительное исполнение, признает Миллер, где можно ее купить? Исключено, парирует Страсберг, это единственный выпущенный экземпляр. Артур, внимательно разглядывая пластинку, убеждается, что на ней стоит ярлык магазина. Пожалуй, редкий экземпляр, рассуждает вслух драматург, но вряд ли единственный. Вне сомнения единственный, отрезает Страсберг, всем видом показывая, что не желает продолжать дискуссию. Миллеру очевидно, что маститый режиссер попал в капкан собственной похвальбы: всего вероятней, ему некогда вздумалось покрасоваться перед Мэрилин обладанием уникального диска с произведением Стравинского в исполнении Вуди Хермана. Нет, о взаимной симпатии между ним и Миллером и говорить не приходится.

И все-таки на медовый месяц в Англию — на съемки «Принца и хористки» — отбудут не только Артур и Мэрилин, но еще две супружеские пары: Страсберги и Грины. В довершение всего не складываются и отношения между двумя последними. Еще за полгода до этого, когда они с Милтоном Грином обсуждали возможность привлечь к работе Лоренса Оливье — не только как исполнителя главной мужской роли, но и в качестве режиссера проектируемого фильма, — Страсберг ограничился нейтральным «неплохая мысль». Ухватившись за эту идею, Грин немедленно телеграфировал Оливье от имени компании. Можно, конечно, предположить, что в тот раз собеседники не очень хорошо поняли друг друга; но, если вдуматься, ни у кого, не исключая и самого Грина, не может быть абсолютной уверенности в том, что тайным мотивом данного поступка не было стремление изначально исключить возможные поползновения самого Страсберга на дебют в кинорежиссуре. Или, может статься, таким образом Грин хотел зарезервировать участие Оливье в будущих лентах компании «Мэрилин Монро продакшнз»? Кто знает? В бизнесе неопределенность портит отношения даже чаще, чем предательство.

Путешествует Мэрилин с комфортом — по-королевски. Чета Миллеров летит в Англию, имея при себе двадцать семь мест багажа, из которых лишь три составляют личные вещи Артура: он, подобно Барри Голдуотеру, способен довольствоваться тремя парами носков. За перевес приходится доплатить полторы тысячи долларов (из которых тысяча триста тридцать три доллара и тридцать три цента приходится на ее долю), и, в довершение всего, в обоих аэропортах — в Нью-Йорке и Лондоне — их осаждают орды репортеров. По свидетельству Гайлса, в момент, когда отбывающих проводят из здания аэропорта к самолету, драматург близок к состоянию шока: «Руки незнакомых людей поддерживают под локоть... народу столько, что дышать невозможно... голоса сливаются в неясный гул... словом, ощущение такое, будто вот-вот утонешь». Такое же ощущение с трудом сдерживаемой боли — на лице Миллера, каким его запечатлевают фотокорреспонденты. А если учесть, что терпение — одно из характерных его свойств, легко предположить, что этой пытке, навязанной публичностью, не будет конца. Вероятно,

YN MONROE

сильнее всего ощутит он ее тогда, когда осознает, что вопреки всему пытается получить от этого удовольствие. С таким же успехом можно представить себе Ричарда Никсона, безмятежно веселящегося по приказу извне.

В лондонском аэропорту их встречают сэр Лоренс Оливье с супругой Вивьен Ли. Жертвой создавшейся давки падает безымянный фотограф. Наконец кортеж из тридцати машин отбывает в «большое арендуемое поместье» в Эгхаме, расположенное в Виндзорском парке, принадлежащем королевской семье. Новоприбывшие полагали, что их разместят в коттедже, а увидели перед собой просторный загородный особняк. Впрочем, в Англии, заверяют их, все дома, рассчитанные на одну семью, не что иное, как коттеджи.

Зубоскальство — черный хлеб английской прессы. Один лондонский еженедельник выпускает специальный номер, посвященный Мэрилин Монро. Это честь, которой не удостаивали ни одного смертного со времен коронации королевы Елизаветы. «Она здесь, — с торжеством возглашает лондонская «Ивнинг ньюс». — Она ходит по нашей земле. Она говорит. Неотразимая, как клубника со сливками». Здешний успех «Зуда седьмого года» можно было предугадать заранее: ведь с Томом Юэлом впору вплотную отождествлять себя стольким англичанам! Что до Миллера, то он, несомненно, должен быть талантлив, элегантен, остроумен и романтичен; каким еще подобает быть благородному рыцарю, готовому бросить вызов презренному Маккарти? Англия готова воздать гостям должное.

Мэрилин пригласили возглавить жюри благотворительной встречи по крикету в Тичборнском парке, а также насладиться суровыми красотами скалистого побережья острова Аран. Производители шотландской шерсти изготовили специально для нее неповторимую коллекцию кашемировых свитеров ручной вязки, группа молодых людей из высшего света предложила ей принять участие в трапезе из рыбы и жареного картофеля в лондонском предместье Пендж.

Однако это приобретает пародийный оттенок. Миллеры болезненно ощущают нюансы сословных различий. Английский акцент собеседников (в частности, изысканный прононс Оливье) способен лишний раз напомнить им, что она — девчонка из трущобного квартала, а он — паренек из Бруклина. И уже на первой пресс-конференции Мэрилин берет неверную ноту. Ведь британцам по существу безразлично, наделена она искрящимся юмором или, напротив, трогательно глуповата: главное для них — роль должна быть выдержана до конца. Она же предстает перед ними всего-навсего претенциозной.

— Ваше ночное одеяние, по-прежнему, «Шанель номер пять»?

— Ну, учитывая, что я в Англии, сейчас это «Ярдли Лавендер».

Замышляемое как комплимент замечание пролетает мимо цели. Это то же самое, что под сводами Нотр-Дам честно заявить, что ты — католик; такое англичанам уже доводилось слышать, и не раз.

— Какую музыку вы любите?

— Ну, мне нравится джаз, Луи Армстронг, знаете ли, да и Бетховен.

— О, Бетхо-о-вен? — В том, как произносят имя композитора, так и слышится носовая британская огласовка. — А какие вещи Бетхо-о-вена вы предпочитаете, мисс Монро?

Она дает безнадежно американский ответ:

— Знаете, я никогда не помню названий. — И вдруг находится — на свою голову: — Но я сразу узнаю их, когда слышу.

Хуже не придумаешь! Когда общаешься с англичанами, тему надо исчерпывать до конца. Они терпеть не могут разговоров, которые скользят от одной реплики к другой и обрываются на полуслове.

А Миллер, в свою очередь, так же безнадежно чопорен и строг. Но англичанам-то что до его строгости и невозмутимости? В собственных холодных замках они по горло сыты тем и другим. Кто-то из лондонских друзей Мориса Золотова заметил, что Миллер «бесчувствен, как мороженая рыба».

К тому же американская супружеская пара отказывается от наперебой сыплющихся приглашений на фешенебельные приемы и не приглашает никого к себе. Дебют, последствия которого нетрудно спрогнозировать.

Скоро у них возникают новые сложности. Суть их в том, что Оливье буквально ненавидит Метод. Что, спрашивается, думал Милтон Грин, которому в недобрый час пришла мысль сделать его режиссером картины? Не исключено, что Оливье — самый яркий из мировых представителей школы Коклена. Дело актера — как следует приготовить домашнее задание и появиться на съемочной площадке с заранее вылепленным образом. Не его задача — погружаться в глубины; его задача — попасть точно в цель. Вольно Эли Уоллаху предлагать сэру Лоренсу посетить Актерскую студию, дабы увидеть Метод в действии; реакция последнего недвусмысленно свидетельствует, что делаться пособником такого рода трансформации техники актерского исполнения он отнюдь не намерен.

Не рискуя впасть в преувеличение, можно констатировать, что бóльшая часть населения Англии (как мужчины, так и женщины) — неплохие актеры-любители, успешно освоившие основы методики Коклена. Здесь годами отрабатывается заданный образ, и этот образ пускается в ход по мере необходимости. Тут нет и тени присущего американцам неуклюжего продвижения к сути с бессознательным расчетом на снисхождение собеседника. Можно ли представить себе обстановку, менее благоприятную для Мэрилин? Ведь она, день за днем испытывающая на прочность нервы других членов съемочной группы, воплощает собою нечто вроде концлагеря, в бараках которого поминутно гибнут миллионы клеток серого вещества; и немудрено, что Тони Кёртис скажет, что поцеловать ее — все равно что поцеловать Гитлера, а Оливье признается Милтону Грину, что готов «завизжать» от ярости. Еще хуже, что вся троица соратников Мэрилин не проявляет готовности облегчить ее положение. Милтон Грин общается с Оливье как ни в чем не бывало, у Миллера же, во всем видящего признаки британского превосходства, голова совсем пошла кругом; кроме того, он втайне слишком уважает сэра Лоренса. Что до Страсберга, тот разражается своими гневными диатрибами, обосновавшись в Лондоне, на безопасном расстоянии от студии. «Не понимаю, с чего это Оливье жалуется, что ему было трудно работать с Мэрилин, — заметит он много лет спустя. — По-моему, это ей нелегко было с ним работать». Как бы то ни было, Ли Страсберг — не тот авторитет, который можно эффективно использовать в этой войне.

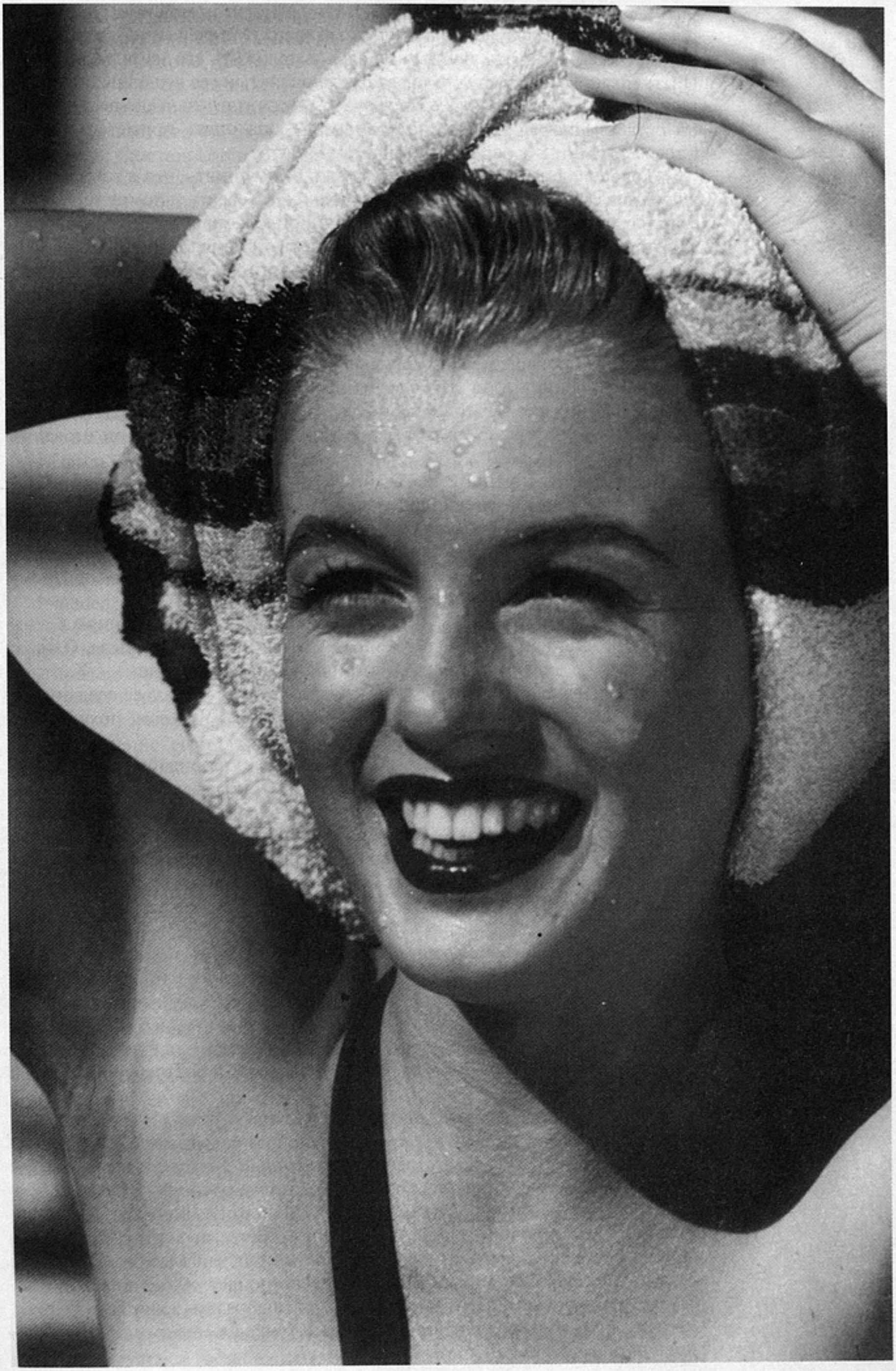
Слов нет, Джошуа Логан не раз предупреждал Оливье, что с Мэрилин придется запастись терпением, что повышать на нее голос бессмысленно, а ожидать «образцового поведения» на съемочной площадке тщетно, и тот, со своей стороны, обещал держаться с нею «приветливо и ровно»; но, несмотря на все это, складывается впечатление, что, лишь готовясь приступить к работе над фильмом, Оливье начинает относиться к партнерше с оттенком презрительной снисходительности. Участвовать в этом предприятии он согласился скорее из материальных соображений. Иное дело — сама Мэрилин: трудно уйти от мысли, что ее, затаившую глубоко в душе ростки неизбывного снобизма (разве не рассматривала она не так давно — и всерьез — возможность стать княгиней Монако?), подстегивает в этом проекте упорное стремление сыграть на пару с признанным во всем мире «монархом» актерского сословия: ведь выход фильма на экран станет и ее собственной необъявленной коронацией! Лишь при контрастном сопоставлении с детством, проведенным в стенах сиротского приюта, становится очевиден масштаб ее теперешних артистических амбиций. Но как быть, если Оливье переполняет такая неприязнь, что ее не могут заглушить даже дружеские увещевания Логана с пониманием отнестись к капризам ее избалованного величества маленькой американской сумасбродки, чья голова напрочь забита абракадаброй Метода, как быть, если за нею стоят американские деньги, этот выскочка Миллер и этот троглодит Страсберг? Ну ладно, думает сэр Лоренс, и в первую же неделю съемок царственным жестом опускает худож-

ническое «я» мисс Монро с заоблачных высей на грешную землю словами: «Итак, Мэрилин, будь сексуальной!» С таким же успехом можно призвать монахиню вступить в плотские отношения с Христом. В короткой реплике Оливье высветилась вся, более необъятная, нежели Атлантический океан, пропасть между двумя подходами к актерской игре — подходом Коклена и Методом. С точки зрения первого, базирующегося на основе здравого смысла, быть сексуальной — проще простого. Коль скоро Господь Бог даровал тебе такое свойство, будь добра продемонстрируй его, детка! Не случайно невесть как оказавшиеся на съемочной площадке английские актеры, вовсе не такие знаменитые, как сэр Лоренс, поглядывают на нее со смешком. Ждут не дождутся, пока сексмашина заработает на полную мощь.

Но, следуя заповедям Метода, в мгновение ока сексуальной не станешь. Она звонит в Лондон Страсбергу. Ее голос дрожит от волнения. «Ли, как стать сексуальной? Что надо сделать, чтобы быть сексуальной?» Ее невозможно унять. Оливье вторгся в святая святых, попутно обнаружив тайное презрение к ней. («Это несносное существо...») Одному Бальзаку, описывавшему буржуа, который купил себе дворянский титул, по силам оценить ее праведное негодование. Хорошо же, теперь Оливье воочию убедится, на что она способна. Она покажет этому несносному англичанишке, что сексуальность — не просто томление плоти, а полное перевоплощение всей женской натуры применительно к новой роли. Мэрилин незамедлительно заболевает. Милтон Грин столь же незамедлительно обращается к членам съемочной группы с убедительной просьбой прекратить смешки, и теперь при ее появлении на площадке воцаряется похоронная тишина.

Вскоре вся группа оказывается в знакомом положении: никто не знает, опоздает она на два часа, или на четыре, или не появится на съемках вовсе. День за днем Миллер звонит на студию, извещая: актриса нездорова. В действительности же она вновь горстями глотает снотворное. Временами Артуру кажется, что он теряет счет принятым женой пилюлям. («У меня такая плохая память на числа...») Несколько ночей подряд она совсем не может заснуть. И количество пилюль множится. А порой бывает по-другому: она сама с собой играет в рулетку. Как ей поступить: принять еще несколько, заполучив таким образом пару часов сна (за которые потом придется расплачиваться весь рабочий день убийственной тяжестью в голове), или, не смыкая глаз, дожидаться утра, а затем прожить сутки на антидепрессантах? И появиться на площадке с красными, воспаленными веками? А может, послать съемки подальше и провести в постели еще день? Артур рядом, он все время на страже. Уже появились признаки, что грань между бытием и небытием, в которое ее погружают снотворные, опасно тонка. Уже не так неуместно задаться вопросом, по-прежнему ли сердце Миллера исполнено любви к жене или его, как и других, начинает выводить из себя ее необязательность. Ведь он очень честолюбив. Честолюбив ничуть не меньше, чем она, только в своей системе ценностей, и, доведись ей — сущая ерунда! — быть актрисой школы Коклена (иными словами, делать свою работу вовремя), оба могли бы пойти далеко, очень далеко. В те дни, когда он отвоевывал свой паспорт в Вашингтоне, ему, должно быть, не раз приходило в голову, что все бюрократические рогатки для него не более чем булавочные уколы. Их же так любит публика! И вот, вырвавшись на свободу после стольких лет изнурительного труда, он пишет меньше, чем когда-либо. Он, ее бог, ее ангел-хранитель, ее защитник и ее лакей. Старые друзья, с таким восторгом аплодировавшие былым его триумфам, ныне ужасаются, видя, как Миллер аккуратно наклеивает в альбом газетные вырезки с материалами о Мэрилин или, стоя с ней рядом, одобряет ее новые фото для прессы. А Грина, лучше других информированного о ходе дел, снедает чувство тревоги: он сознает, что Миллер, рьяно погружающийся в детали кинобизнеса, готовится занять его место.

И все-таки как она должна докучать мужу своими бесконечными хождениями вокруг да около! Все больше открывается ему ее способность нано-



сить удары в необъявленных войнах. В этом он ей не помощник: Оливье ему симпатичен. Прямодушный влюбленный еврей, Миллер не находит ничего лучшего, как написать «письмо из ада» и положить его на видном месте. (Быть может, он считает, что так сможет повлиять на ее душевный настрой, направив ее мысли в созидательное русло.) Прочитав эти несколько строк — он оставит письмо на столе открытым, — она опять примется звонить Страсбергу. Вот как вспоминает об этом Гайлс:

«Говорила она сбивчиво, и ему трудно было понять, что в точности заключала в себе дневниковая запись; однако Страсбергу запомнилось, что в ее голосе слышалось негодование. «Он пишет, как сильно я его разочаровала. Что я была для него вроде ангела, а теперь он понял, что это не так. Что его первая жена подвела его, а я оказалась и того хуже. Что Оливье считает меня сучкой с отвратительным характером, а ему, Артуру, уже и возразить нечего».

Спустя годы супруги Страсберги проникнутся искренней уверенностью, что это происшествие и стало «началом ее будущего конца». Миллер столь же искренне сочтет его болезненным эпизодом в ряду многих других. Сама Мэрилин, всегда готовая сдвинуть и поменять местами скелеты в шкафу своего прошлого, после разрыва с Миллером заявит, что он назвал ее «шлюхой».

Воссоздав эту страницу их семейной жизни в драме «После грехопадения», Миллер озвучит дневниковую запись следующими словами: «Единственная, кого я люблю и всегда буду любить, — это моя дочь. Как найти достойный способ умереть? Я готов». Трудно вообразить, каким кошмаром для него все оборачивается. Кипящий котел — постоянная среда обитания Мэрилин, но он-то к этому не приучен.

И все же фильм делается — делается вопреки ее исчезновениям с площадки, срывам, кризисам. Оливье и сам на грани нервного срыва. Однако этого вовсе не ощущаешь, когда смотришь «Принца и хористку». Картина не в пример лучше, чем можно было ожидать, зная историю ее создания, и это целиком заслуга Монро. Она в ней безупречна. Чудесам, похоже, нет конца...

После того как съемки завершатся, леди Сибил Торндайк (она играет в фильме вдовствующую королеву) признается: «Мне казалось, она точно не потянет, просто пороху не хватит, но стоило увидеть ее на экране — господи, до чего же здорово! Прямо откровение. Мы, театральные актеры, подчас склонны все педалировать. А она совсем наоборот. Вот что такое прирожденная киноактриса, подумалось мне. С тех пор я пересмотрела много фильмов с ее участием и убедилась: это замечательное качество — оно всегда при ней».

Она так же завораживающе хороша. Милтон Грин — подлинный гений макияжа. Никому не удастся воплотить на ее лице такое удивительное разнообразие женственных красок, гармонирующих с тонами тенистого английского сада. Оттенок грима на скулах наводит на мысль о нежном цветочном лепестке. Губы розовые, на щеках играет легкий румянец. В волосах тонут бледно-лиловые блики. В очередной раз она живет в каждом кадре.

Разумеется, превосходен в своей роли и Оливье. У такого большого мастера просто не мог не выйти законченный образ балканского эрцгерцога. В его акценте — тысяча едва уловимых нюансов, и в этом своя закономерность: утонченное мастерство Оливье, подобно карточному домику, всегда являет себя встроенным в другую, не менее изысканную конструкцию. Участвуя в фильме, он в то же время как бы ведет собственную игру. Потому-то зрителю и нелегко поверить, что его способна привлечь Монро. (Пожалуй, всего правдоподобнее он, когда презрительно роняет: «Хорошие манеры? Да у нее их не больше, чем у носорога!») Таким образом, хочет того Оливье или нет, образ его героя лишь подчеркивает тонкость и неожиданность воплощенной в фильме интриги.

И вот наступает день, когда из уст Полы Страсберг извергается «поток любви и корысти». Она заявляет Оливье, что его манера исполнения искусственна. Вскоре после этого ей запретят появляться на съемочной площадке, а затем отошлют домой за океан. (Оливье так и не смог заставить себя примириться с тем обстоятельством, что Мэрилин сплошь и рядом прерывает его работу, уходя посовещаться с Полой.) Итак, миссис Страсберг удостаивается отставки, обусловленной ее нежеланием поступаться принципами. Когда фильм будет закончен, ей вернут утраченный статус и она останется советницей Мэрилин до конца ее жизни. Расхлебывать же последствия возникшего конфликта выпадет на долю Милтона Грина. Дело в том, что, с точки зрения Мэрилин, продюсер фильма — она, и в качестве такового должна сохранять за собой право контролировать его художественный уровень. Грин же отдал все это на откуп Оливье! Можно представить себе степень ее негодования (равно как и тональность, в какой они с Миллером аттестуют поведение Грина), когда до ушей обоих доносится сделанное Грином от собственного лица заявление для британской прессы, в котором он ставит газетчиков в известность о том, что готов открыть на территории Соединенного Королевства филиал компании «Мэрилин Монро продакшнз», назначение которого — снимать фильмы в Англии. Поистине, до чего же плохо отдает он себе отчет в чувствах, какие питает к нему Мэрилин! Вероятно, она уже ничем с ним не делится.

«Миллер тут же отзвонил Грину, объятый таким гневом, что телефонная трубка едва не завибрировала, и тому не удалось разобрать ни слова; доносилось только глухое рычание. Как вспоминает Грин, в конце концов ему это надоело, и он оборвал Миллера: «Хочешь сказать мне что-нибудь — скажи. А будешь орать — ори без меня». Рык не прекратился, и он швырнул трубку на рычаг».

Вряд ли можно усомниться, что этот взрыв Грин воспринял как предвестие своего неминуемого разрыва с компанией «Мэрилин Монро продакшнз». Угораздило же его сделаться козлом отпущения! Неужто мало было, что именно его Оливье уполномочил сообщить Поле Страсберг, что отныне вход на съемочную площадку ей заказан? А тут еще Мэрилин выписывает из Нью-Йорка своего психоаналитика, и работа над фильмом возобновляется лишь спустя неделю...

Чтобы представить себе, какова в этот период атмосфера взаимоотношений между участниками съемочного процесса, имеет смысл обратиться к книге Мориса Золотова: в ней точно запечатлены если не буква, то дух происходящего.

«В один из дней, когда Мэрилин своей заторможенностью довела окружающих до белого каления, Оливье не выдержал, он пробурчал что-то насчет того, что не худо бы делать все побыстрее. «Вы не должны подгонять Мэрилин, — подлила масла в огонь миссис Страсберг. — В конце концов, Чаплину нужно было восемь месяцев, чтобы снять фильм».

Оливье перевел взгляд с Мэрилин на миссис Страсберг, а с нее на Грина. Он не вымолвил ни слова. Но выражение его лица яснее ясного свидетельствовало: ничего более абсурдного он в жизни не слыхивал».

Оливье не прав. Пресловутый британский снобизм в очередной раз закладывает краеугольные камни империй, и он же их взрывает. В результате к моменту завершения работы над «Принцем и хористкой» все дуются друг на друга, и Мэрилин обращается к членам съемочной группы с короткой речью. «Надеюсь, вы все меня простите. Я не виновата. Просто все эти дни я была очень, очень больна. Пожалуйста, пожалуйста, не держите на меня зла».

Ее представляют королеве. Церемония не получает никакого резонанса. Британской прессе Мэрилин уже неинтересна. На прощальные жесты американки она реагирует фырканьем и язвительными остротами. Что поделаешь, голливудской звезде не дано снискать симпатий у англичан: в отличие

от Уинстона Черчилля, не обладает она инстинктивным умением есть рыбу с картошкой за одним столом с чистокровными кокни.

И чета Миллеров отправляется восвояси. В днище корабля их супружества, стартовавшего с надеждой на долгое и счастливое плавание, образовалась течь, и она постепенно ширится. Жаль, что нельзя взглянуть в лицо сэру Лоренсу Оливье в минуту прощания: на нем наверняка можно было бы прочесть многое.

Итак, они возвращаются в квартиру Грина на Саттон-Плейс и попеременно живут то в Нью-Йорке, то на ферме Миллера в Коннектикуте. Суета поставленной на конвейер ежедневной публичности на время спадает. Они начинают жить той самой размеренной семейной жизнью, какая когда-то рисовалась Миллеру. Позже он заметит, что эти осень, зима и весна плюс будущее лето, которое они вместе проведут в Амагансетте, станут самой счастливой порой их супружества. Тем же, кто, не согласившись с драматургом, разделит мнение Страсбергов, что процесс распада их семейного содружества начался еще в Эгхаме, когда Мэрилин обнаружила страничку из его дневника, нелишне напомнить, что в данном конкретном случае можно смело поставить знак равенства между любовью и врачеванием, лаской и квалифицированным оказанием медицинских услуг. Ибо именно в этой роли с полной самоотдачей будет теперь выступать Миллер, а она — отвечать своему преданному целителю ответной любовью; согласно общему мнению, так девушки-христианки любят врачей-евреев. Ведь чтобы поправиться, нужно прежде всего чувствовать теплоту и заботу! Во всех ранних пьесах Миллера отчетливо просматривается один мотив: истоки социального зла таятся в умах, порабощенных антигуманными идеями. Но эти умы отнюдь не безнадежны: их можно направить на верный путь, если исцелить души. Миллер полюбил душу Мэрилин. Стоит отметить, что Пола Страсберг, давая интервью в Нью-Йорке сразу после съемок «Принца и хористки» (другими словами, сразу после Эгхама), заявила вполне недвусмысленно: «Мне никогда не доводилось видеть такую любовь и нежность, как та, что испытывают друг к другу Артур и Мэрилин. Как он ее уважает! Пожалуй, так не уважают ни одну женщину из всех, кого я знаю». Так что, думается, инцидент в Эгхаме не обрушил еще все стены в их общей обители.

В действительности дни у них бывают и хорошие, и плохие. Что, впрочем, случается в любом супружестве. В Англии Миллер не оправдал ее ожиданий. Как говоит Мэгги в пьесе «После грехопадения»: «Их на голос надо было брать! А ты — «под присягой», какие мы вежливые да великодушные...» Итог ее недовольству подвел Грин, заметивший: «Ей хотелось, чтобы с Оливье говорили тоном фюрера, а не биржевого маклера». Нет, ее ни в коей мере не волнует, хорошо или плохо разбирается Миллер в трудностях положения художника. Важнее другое: Артур не оказал ей в Англии должной поддержки, а в Эгхаме прямо-таки ее предал. Но и это еще не может подвести черту под их браком. Ведь ей так необходимо выздороветь! Постигший Мэрилин недуг сосредоточил в себе все болезни, горести, недомогания, затаившиеся в ее прошлом, все часы, проведенные в постели с мужчинами, которых она не любила, и все разочарования, какие приносили ей те, в кого ей случалось влюбиться, всю ложь, слетавшую с ее уст, и всю ложь, клубившуюся вокруг ее имени, все выпавшие на ее долю и оставшиеся без ответа унижения, которые и поныне голодными скорпионами жалят ее беззащитную плоть... Хуже того, в ее недуге, отягощая и без того расшатанную нервную систему, аккумулируются эмбрионы дремлющего в генах наследственного безумия.

Слов нет, в Голливуде, этой сексуальной столице США, ей доводилось иметь дело с абсолютными чемпионами в области секса, а Миллер, говоря без обиняков, всего-навсего закомплексованный домохозяин из Бруклина. И все-таки она любит его. Он — первый из мужчин, с кем она может обрести самое себя, стать Мэрилин Монро, женой Артура Миллера. Одно это уже способно преисполнить ее ощущением такого счастья, что она может — по

крайней мере в данный момент — даровать ему ту неоценимую иллюзию, благодаря которой их брачный союз окажется по-прежнему на плаву: ты — лучший любовник из всех, кто у меня был. Безусловно, лучший любовник — понятие по-своему относительное. Многим мужчинам, да и женщинам, лучшим представляется партнер, с которым общаешься в данный момент; таким образом, в опыте каждого из них поочередно находится место двадцати лучшим любовникам или любовницам. Вполне естественно заключить, что, имея дело с Миллером и ощутив приток нежданно проснувшейся нежности, она приходит к выводу: да, вот это самое лучшее. Уместно, однако, задаться вопросом, не приходила ли ей в голову такая мысль в прошлом, когда другой партнер доводил ее до исступления. Иными словами, объективного критерия, способного удержать от вывода, будто наша сегодняшняя сексуальная жизнь — верх совершенства, попросту не существует. Конечно, все мы стареем, и от этого никуда не уйти. Тем не менее нам всегда под силу привнести в настоящее нечто из нашего прошлого сексуального опыта (как и констатировал Миллер в пьесе «После грехопадения»); однако возможность до конца отождествить с новым партнером все, что доводилось переживать раньше, открывается лишь тогда, когда мы сами растем, развиваемся, совершенствуемся, то есть становимся опытнее, умнее, сильнее духом.

Впрочем, едва ли есть серьезные основания полагать, что наши супруги достигли такой степени эмоциональной утонченности. Как и раньше, Мэрилин продолжает жить в атмосфере непрерывной полулжи, каковая не без ее участия принимает обличье неоспоримой истины. А истина эта заключается в том, что Миллер преклоняется перед нею. Преклоняется как перед богиней. Но нельзя забывать, что и ему присущ целый набор собственных потребностей (таких, скажем, как императивная потребность хорошо писать, равно как и не меньшее, нежели у других, стремление пожать плоды ее дарований). Иначе говоря, каждый раз, когда на авансцену выступает он как суверенная личность (воспользуемся романтическим штампом), эта полуложь — или полуправда — не выдерживает критики. И то, что секунду назад было в ее глазах не подлежащим опытной проверке абсолютом, сменяется столь же решительным — и столь же мало отвечающим реальному положению дел — его опровержением. Нет, он ее вовсе не любит. Он лишь стремится ее использовать.

Именно такими эмоциональными перехлестами изобилует ее поведение в Амагансетте. Лето 1957 года — пора, когда терапия доктора Миллера наиболее эффективна: зачастую ему удается удержать ее от приема снотворного или как минимум свести его к одной-двум пилюлям на ночь; временами — о чудо — ей даже удается заснуть. После того как она хоть немного восстанавливает силы, из нее начинает бить ключом энергия и она демонстрирует удивительную — по крайней мере, на его любящий взгляд — чувствительность. Стоит ей лишь пристально всмотреться в лепестки цветка, как она уже ловит на себе его исполненный неподдельного обожания взгляд («Она могла так смотреть на цветок, будто никогда раньше не видела ничего подобного», — скажет он в интервью). Такую идиллическую картину отношений между ними в этот период рисует Гайлс, приводящий в качестве иллюстрации отрывок из рассказа Миллера «Пожалуйста, не убивай!»:

«Теперь в сеть бились волны, но рыбы видно не было. Она приложила руки к щекам и сказала:

— О, теперь они знают, что пойманы! — И засмеялась, а потом продолжила: — А каждой ведь интересно, что же с ними происходит!

Он радовался тому, что она веселится, хотя в глазах ее, когда она смотрела на погруженную в воду сеть, стоял страх. Затем она взглянула на мужа и сказала:

— О, дорогой, их всех ведь сейчас поймают.

Он попытался объяснить, но она быстро продолжала:

— Я понимаю, все правильно, ведь рыбу же едят. Ее будут есть, ведь правда?

— Отправят в рыбный магазин, — ответил он так тихо, чтобы старик у лебедки не слышал. — Людей же надо кормить.

— Да, — согласилась она, словно ребенок, которого убедили. — А я буду за этим наблюдать. И уже наблюдаю, — почти объявила она. Но ровно дышать ей все еще не удавалось»[3].

В конечном счете мы имеем дело с истоками человеческой комедии, и это трагично. Перед нами девушка, которая не может вынести гибели одной малюсенькой рыбешки: так трепетно переживает она отлетающую от ее безмолвного существа жизнь, всеми нервными окончаниями ощущая этот драматический миг, — и в то же время эта девушка готова скорее покончить с собой, нежели допустить, чтобы чья-то чужая воля поработила ее собственную.

В дальнейшем, когда ее суицидальные поползновения станут все более очевидными, он придет к мысли, что стремление Мэрилин свести счеты с жизнью в глазах общества почти так же безоговорочно уничтожит и его самого. «Я — все зло, какое есть в мире, ведь так? — заявит Квентин Мэгги, застав ее за одной из таких попыток. — Самоубийство — это смерть двух людей, Мэгги. В этом его смысл».

Но, конечно, не лишена противоречий и позиция Миллера. Он весь — воплощение любви и бережливости, великодушия и скупости. Если он подходит к ней, сгорая от желания отдать всю свою любовь той, кто в ней нуждается, то она наверняка должна испытывать наслаждение, какое чувствует вор, рыщущий в тайниках патологического скряги. Подумать только, какие там скрыты сокровища! Впервые в жизни она пребывает в атмосфере обожания — нет, двойного обожания: как звезда и как звезда, избравшая Артура, иными словами, отдавшая предпочтение интеллигенции и театру перед капиталистами, спортсменами-профессионалами и Голливудом. Больше того, его внимание поистине не знает границ: такая деликатность, такая преданность сквозит в его взгляде. У ее ног самый талантливый раб в мире. И она вольна повелевать им по своему усмотрению — после того как столько других людей безжалостно изматывали ее нервы.

Но это лишь одна из сторон миллеровской натуры. Ведь он еще и амбициозен, ограничен, мелочен. Он тот, кого за пределами театрального мира нередко упрекают в недостатке интеллектуальной широты. Похоже, встреча с Мэрилин — тот опыт, которого ему хватит на всю оставшуюся жизнь.

С первого же дня они живут на ее деньги. На ее доходы. При таком положении дел он, естественно, попадает в зависимость от жены. Может ли что-нибудь быть страшнее для Миллера? У него развиваются рефлексы человека из сферы услуг. А поскольку у него, вышедшего из недр самого что ни на есть среднего класса, обостренное ощущение всего, что связано с трудовой этикой, пребывающий в простое драматург пытается заполнить творческий вакуум другими видами полезной деятельности: становится ее менеджером, ее камердинером, а по совместительству и пребывающей при ней безотлучно больничной сиделкой. И, расстаравшись изо всех сил, не сознает, что перегнул палку. В душе Мэрилин, с инстинктивным недоверием относящейся ко всем, кто ее окружает, зреют подозрения. Уж не женился ли он на ней потому, что исписался? Нет ли у него тайного замысла заделаться продюсером в Голливуде? И не намерен ли он воспользоваться своим браком как прямой дорожкой в империю грез? Эти и им подобные мыслишки будят дремлющих в дебрях ее сознания демонов безумия. Все чаще и чаще в эти безмятежные месяцы в Амагансетте впадает Мэрилин в состояние депрессии. А он не в силах понять, что ее гложет. Связавшись с женщиной, отмеченной непредсказуемой сложностью натуры, Миллер не отдает себе отчета в том, что в ее глазах он столь же загадочен и непостижим; только, в отличие от него, она заболевает, те-

[3] Перевод с английского Виктора Денисова. — *Прим. переводчика.*

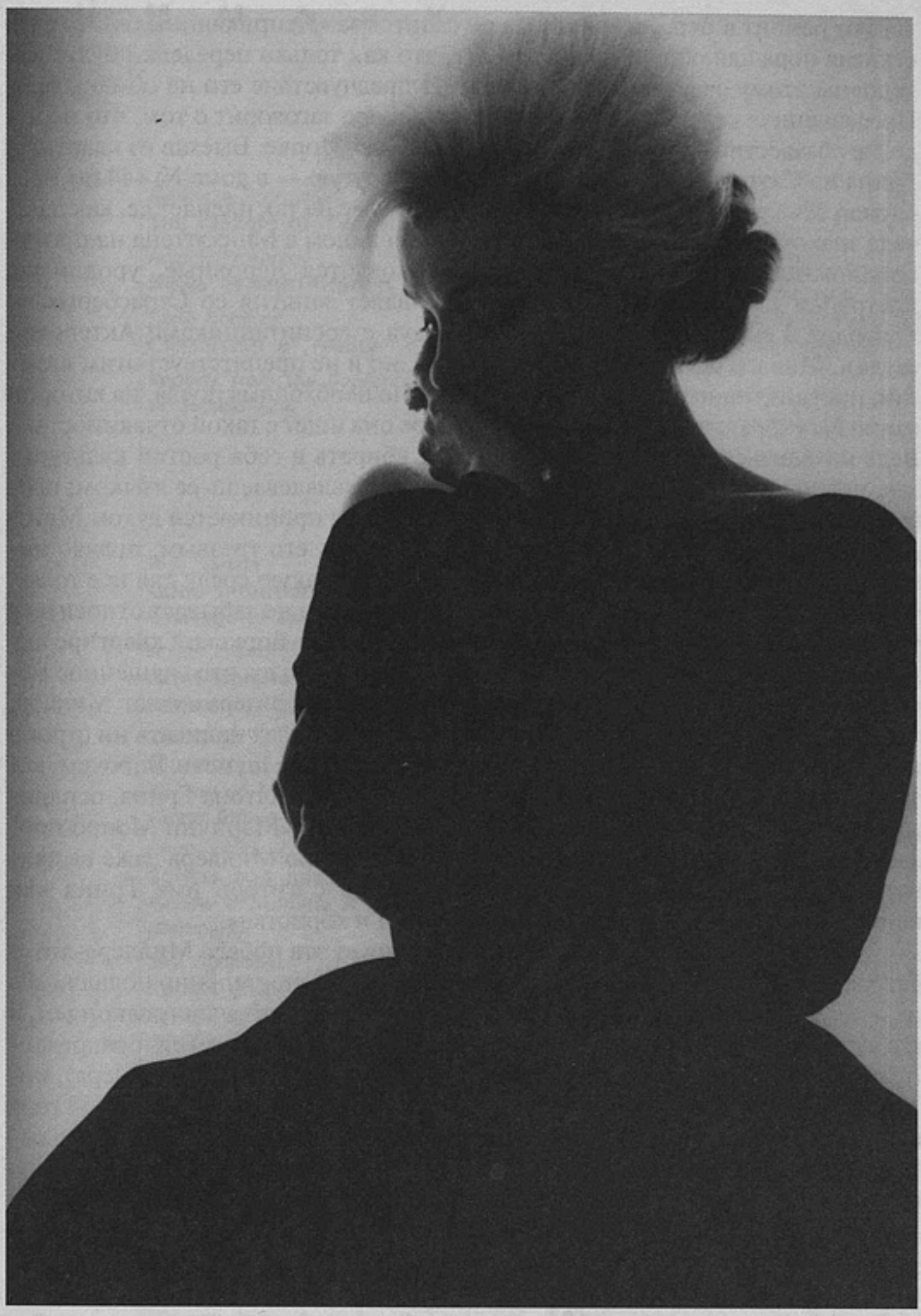
20 СЕН 2004

ряясь перед головоломками. Они не стимулируют воображение, а манят в бездонные пропасти.

Выясняется и еще одно обстоятельство: она беременна. К концу шестой недели у нее начинаются такие боли, что оба снимаются с места и едут в Нью-Йорк. Там им объявляют, что у нее внематочная беременность. Впрочем, вопрос о том, сколь верен такой вердикт, так и остался открытым. По свидетельству Грина, в ранней молодости Мэрилин перенесла на редкость неудачный аборт, навсегда исключивший для нее возможность стать матерью. Что до Миллера, то он не столь однозначен: поначалу солидаризировавшись в одном из интервью с утверждением Грина, он несколькими строками ниже заметил, что все же не исключает возможности, что у его жены могла быть внематочная беременность. Настораживает, что так и не снятой разноголосице в этом деликатном вопросе в той или иной мере содействовала сама Мэрилин, в разное время говорившая то одно, то другое. Вероятно, наиболее убедительное объяснение исходит от одного из тех, кто хорошо ее знал и был в курсе того, что она сделала множество абортов, чуть ли не двенадцать. А поскольку дорогих медицинских заведений она (в те годы — модель или старлетка) позволить себе не могла, внутренним органам Монро был нанесен непоправимый вред, отчего и возросла возможность внематочной беременности. Критические дни у нее проходили крайне тяжело (по словам наблюдавшего ее медика, «боли бывали такими сильными, что она буквально каталась по полу»), и ничего не оставалось, как снимать их препаратом, аналогичным нынешним противозачаточным средствам. Применение же последних, исключавшее для нее на время возможность забеременеть, в свою очередь, «включало механизм истерической компенсации, и она начинала думать, что беременна. Можете себе представить, в какой ад все это ее погружало?»

Итак, будучи замужем за Миллером, храня верность Миллеру, она перенесет операцию, затем еще одну — дабы иметь возможность подарить своему избраннику ребенка — и еще не раз будет твердить, что беременна. Так будет тянуться не месяц и не два; неизменным останется лишь состояние ее депрессии, все более углубляющейся по мере того, как оказывается позади очередная беременность — реальная, истерическая или внематочная. Когда-то Занук презрительно обозвал ее «сексуальной уродиной», и, кажется, проклятие голливудского магната начинает сбываться. Мало кто из женщин не впадает в депрессию, когда у них случается выкидыш, так что же говорить о Мэрилин, как измерить глубину пропасти, в которую она погружается? Неизреченная логика самоубийства постулирует, что для души предпочтительнее ранняя смерть, нежели медленное угасание сквозь тоскливую череду уходящих лет.

Это состояние настолько тягостно, что Миллер волей-неволей вынужден перейти Рубикон. Никогда еще не приходилось ему писать что-либо, имея перед глазами готового исполнителя — актера или актрису. Он наследник той традиции большой литературы, согласно которой подлинное театральное зрелище не что иное, как продолжение пьесы, текст которой неприкосновенен. Великим драматургам свойственно жить не с актерами, а с темами своих произведений. И все-таки он напишет для Мэрилин сценарий. В основу его он положит свой рассказ «Неприкаянные». С точки зрения Мэрилин, этот поступок — либо высочайший дар любви, либо первый плод мелочного и расчетливого ума. На несколько дней ее настроение улучшается, но, выйдя из клиники, она опять погружается в депрессию, теряя счет принятым таблеткам нембутала. В один прекрасный день прямо на его глазах она опустится на стул и, с трудом дыша, немедленно впадет в тяжелое забытье. Впервые в жизни станет он свидетелем тому, что является безошибочным признаком частичного паралича диафрагмы: дыхание будет исходить из ее груди со странным пугающим свистом. Ветер смерти всколыхнет легкую простыню. Он не побежит на кухню готовить кофе, не поднимет ее со стула, чтобы вместе обойти комнату, не потреплет по щеке, не пощиплет



за икры; нет, он вызовет неотложку. Любительские приемы оказывать немедленную помощь — не в его натуре. Карета и медперсонал прибудут из близлежащей клиники за считанные минуты, и ее приведут в чувство. Итак, он спас ей жизнь. (Ему придется делать это еще не раз.) В последующие дни, если верить Гайлсу, она будет беспредельно нежна с Миллером, вплоть до того, что примется без устали целовать его руки.

Что ее так потрясло? Неужели она, с непостижимой своей способностью вселяться в подсознание окружающих, всерьез могла поверить, что он даст ей умереть? Или, напротив, неимоверное облегчение, какое она прочтет в его глазах, заставит на время умолкнуть бушующих в ее груди демонов ненависти?

Делать нечего: остается жить и пускать корни. Он находит в Коннектикуте еще одну ферму, и они ее покупают. Ее вниманием без остатка завла-

девают ремонт и переустройство, а он садится за «Неприкаянных». Это счастливая пора для обоих, но он сознает, что как только переделки будут исчерпаны этому счастью придет конец. И предчувствие его не обманывает. Пресыщенная сельским уединением, она скоро заговорит о том, что не худо бы обзавестись собственным гнездом в Нью-Йорке. Выехав из квартиры Грина на Саттон-Плейс, они переезжают в другую — в доме № 444 по Восточной 57-й улице. Похоже, сейчас Бруклин уже не так пленяет ее, как в начале знакомства. А былой пейзаж сменяется видом с Манхэттена на противоположный берег Ист-Ривер, где громоздятся неровные, уродливые постройки квартала Квинс. Она возобновляет занятия со Страсбергом и проводит в его доме целые вечера, беседуя с воспитанниками Актерской студии. Миллер редко сопровождает жену, но и не препятствует этим визитам, инстинктивно ощущая, что ей жизненно необходима почва, на которой могло бы укорениться то самое «я», которое она ищет с такой отчаянностью. Ведь находиться среди актеров — значит вбирать в себя ростки культуры; так, попав в незнакомую страну, по крупицам овладеваешь ее языком; пребывая в артистической среде, она автоматически проникается духом Метода, его потенциями, его тонкостями и мелочами, его трезвым, подчас циничным взглядом на действительность. Обрести такую среду для нее то же, что набрать в легкие свежего воздуха. При этом она не забывает относиться к мужу с максимальным уважением. Когда в их нью-йоркской квартире появляются люди, вокруг его кабинета ходят на цыпочках: это священное место, здесь он творит. И можно представить себе, что переживает Миллер, сидя в одиночестве по другую сторону двери, не в силах написать ни строки и напряженно вслушиваясь в ее увещевания гостям не шуметь. Впрочем, все это не мешает ей обратиться в суд с иском против Милтона Грина, оспаривая его права руководить деятельностью компании «Мэрилин Монро продакшнз», и — еще одна капля дегтя — по наущению Миллера даже выдвинуть через своих адвокатов требование снять с титров имя Грина как исполнительного продюсера фильма «Принц и хористка».

Трудно судить о том, насколько стимулирует эта победа Миллера-литератора, но факт остается фактом: «Неприкаянные» постепенно появляются на свет. Драматург вышел из кризиса. Вот уже сценарий вчерне закончен, и его автор приглашает своего старого друга и соседа Фрэнка Тейлора, редактора издательства (а по совместительству — голливудского продюсера), послушать написанное. Читка происходит в один из июльских дней 1958 года и производит на слушателя такое впечатление, что тот советует, не откладывая, послать сценарий в Париж — на ознакомление Джону Хьюстону. Не пройдет и недели, как ветеран режиссерского цеха отобьет Миллеру телеграмму из одного слова: «Великолепно». Он будет счастлив перенести «Неприкаянных» на экран. Затем сценарий дают прочесть Кларку Гейблу, и тот тоже выражает заинтересованность. Что до Тейлора, то он готов взять в издательстве отпуск и стать продюсером. Финансовую сторону проекта берет на себя студия «Юнайтед Артистс». Таким образом, чета Миллеров — наконец-то перед перспективой по-настоящему крупного и хорошо подготовленного предприятия, мысли о котором вызывают радостное волнение. И предощущение долгожданного триумфа. Мужа и жену объединяет сознание, что вместе они смогут сделать большую и успешную работу. Не часто в съемочной группе одного фильма оказывалось так много знаменитостей и так много талантов.

Продолжение следует

Перевод с английского Николая Пальцева

S U M M A R Y

Alexandre Rodnyansky
The makers of TV-reality

Anatoly Prokhorov
News as mystification

Daniil Dondurei
Censorship of reality

Reports from the Conference «Logics of Success—2».

Nina Tsyrkun
Good intentions
Coverage of Berlinale-2004.

Andrei Plakhov
Saint sinners of the East
Review of Kim Ki-Duk's SAMARIA (Korea).

Stas Tyrkin
Murmur of the heart
Review of Ken Loach's AE FOND KISS (Great Britain—Italy—Germany—Spain).

Anton Dolin
Softies and needlewomen
Review of Annette K. Olesen's FORBRYDELSER (Denmark).

Zara Abdullaeva
Rough draft
Review of Brad Anderson's THE MACHINIST (Spain).

Elena Plakhova
Weght of body, or Installation in Italian style
Review of Matteo Garrone's PRIMO AMORE (Italy).

Neya Zorkaya
At last — chef-d'oeuvre!
Review of Teo Angelopulos' TRILOGIA: TO LIVADI POU DAKRISI (Greece—Italy—France).

Denis Dragunsky
Horison of the vertical

Dmitry Komm
Circus has burnt, but mama's OK

Grigory Pomerants
The gates are open wide

Personal columns.

Valery Todorovsky:
«I'm the way I'm»
Elena Kutlovskaya talks to the director-producer.

Dmitry Komm — Mikhail Zolotonosov
On mass culture and world's conspiracy
Dialogue about conspiracy-ridden themes in mass consciousness.

Elena Stishova
Scenes from marital life
Notes about Berlinale-2004.

Anjelika Artyukh
A man to man is a mole
INFERNAL AFFAIR — trilogy from Hong-Kong in Berlin-2004.

Larisa Malyukova — Mikhail Aldashin
Gone with the wind
X Animation International KROK.

Alexandre Rogozhkin
Sapiens
Sapiens. Music
Script and director's explication.

Yury Norstein
Crazy poems, or Noise of a pine-tree on sumiyo
Tatiana Iensen talks to the noted animator about his Japanese film.

Gagik Karapetian
The author of the script is prisoner Paradzhanov
About making of documentary TOMORROW helmed by Efim Galperin.

Norman Mailer
Marylin. A Biography
Excerpts from the book.

№ 26436

20 СЕН 2004

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

Выходит с января 1931 года

Учредители: Министерство культуры РФ,
Служба кинематографии,
Союз кинематографистов России,
редакция журнала «Искусство кино»

Главный редактор Даниил Дондурей
Исполнительный директор Елена Карташова
Зам. главного редактора Нина Зархи, Лев Карахан
Ответственный секретарь Лариса Калгатина
Редакция: Леонид Гурьян, Татьяна Иенсен, Елена Плоткина, Наталья Сиривля, Екатерина Ситникова, Елена Стишова, Нина Цыркун, Галина Элькина, Светлана Ярошевская
Художественное оформление: Дмитрий Демский
Обложка: Евгений Добровинский
Компьютерная верстка: Людмила Мишунина

•

Адрес редакции: 125319, Москва, А-319, ул. Усиевича, 9
Телефоны: 151-5651, 151-3779. **факс** 151-0272
www.kinoart.ru

e-mail: filmfilm@mtu-net.ru

Сдано в набор 5.04.04. Подп. к печати 22.04.04
Формат бумаги 70 x 100¹/₁₆. Бумага офсетная № 1
Гарнитура Ньютон. Печать офсетная
Печ. л. 11,75. Усл. печ. л. 14,62. Уч.-изд. л. 13,79
Заказ 524. ОАО «Рекламфильм». Москва, Палиха, 10

Журнал зарегистрирован в Министерстве
печати и информации РФ № 01632 от 7.10.92

Фото и адреса актеров редакция не высылает
Рукописи не рецензируются и не возвращаются

•

«Искусство кино» распространяется во всех странах СНГ.
Подписаться на журнал можно во всех отделениях связи
по каталогу агентства «Роспечать», с. 197, **индекс** 70402.
В Москве на «Искусство кино» можно подписаться
с получением вышедших номеров в редакции по адресу:
ул. Усиевича, 9 (м. «Аэропорт»),
телефон для справок: 151-3779.

ВНИМАНИЮ НАШИХ ЗАРУБЕЖНЫХ ПОДПИСЧИКОВ!
You can subscribe to our magazine through:
AO «Mezhdunarodnaya kniga»
Bol'shaya Yakimanka st. 39
117049 Moscow, Russia
Tel. (095) 238-4967
Fax (095) 238-4634
Other: «East view publications, inc.»
3020 Harbor Lane North Minneapolis, MN 55447 USA
Tel. (612) 550-0961. **Fax** (612) 559-2931
Toll–free in the USA: 1-800-477-1005
Our address:
Usievich st. 9, 125319 Moscow, Russia
Tel. (095) 151-5651, 151-6751
Fax (095) 151-0272
www.kinoart.ru
e-mail: filmfilm@mtu-net.ru

**Журнал издается
при поддержке телеканала СТС**

**Интернет-версия
«Искусства кино» осуществляется
при поддержке Татьяны Друбич**

ISSN 0130-6405

© Журнал «Искусство кино», 2004

«Зимний день»

Режиссер Юрий Норштейн

О фильме читайте в рубрике «Опыт»

Индекс 70402

ИСКУССТВО КИНО

В БЛИЖАЙШИХ НОМЕРАХ:

Материалы З.АБДУЛЛАЕВОЙ, А.АКОПОВА, А.АРТЮХ, Т.ИЕНСЕН, Д.КОММА, Е.КУТЛОВСКОЙ, В.МАТИЗЕНА, А.РОДНЯНСКОГО, И.РУБАНОВОЙ, Д.САВЕЛЬЕВА, Е.СТИШОВОЙ, С.ТЫРКИНА, Н.ЦЫРКУН

В РУБРИКЕ «ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ»

Вперед к 60-м!
Ни дня без серии. Россия — США: телевизионная копродукция

В РУБРИКЕ «РЕПЕРТУАР»

«ВСАДНИК ПО ИМЕНИ СМЕРТЬ» Карена Шахназарова
«НОЧЬ СВЕТЛА» Романа Балаяна
«ТАИНСТВЕННАЯ РЕКА» Клинта Иствуда
«СТРАСТИ ХРИСТОВЫ» Мела Гибсона
«ДЕВУШКИ С КАЛЕНДАРЯ» Найджела Коула

В РУБРИКЕ «КОММЕНТАРИИ»

АНДРЕЙ ХРЖАНОВСКИЙ
ДМИТРИЙ КОММ
АЛЕКСАНДР СОКОЛЯНСКИЙ
НИНА ЦЫРКУН

В РУБРИКЕ «ИМЕНА»

ЭЛЕМ КЛИМОВ
РИЧАРД АТТЕНБОРО

В РУБРИКЕ «РАЗБОРЫ»

Шестидесятники о 60-х
60-е: Европа и Россия
Екатеринбург-2003
Голливуд против секса

В РУБРИКЕ «ОПЫТ»

АНДРЕЙ КОНЧАЛОВСКИЙ
ЕЖИ ГОФМАН
ПЕДРО АЛЬМОДОВАР

В РУБРИКЕ «ЧТЕНИЕ»

Норман Мейлер. МЭРИЛИН. БИОГРАФИЯ
Бернардо Бертолуччи. МЕЧТАТЕЛИ
Дэниел Уоллес. КРУПНАЯ РЫБА

2004